REVUE ROUMAINE

3/'73

THÉÂTRE ET CONTEMPORANÉITÉ

LE DESTIN DU THÉÂTRE • CRISE DU PUBLIC? • «DISTANCIATION» OU . . . RAPPROCHEMENT? • MÉTAMORPHOSES DU «QUATRIÈME MUR» • DYNAMIQUE DU THÉÂTRE FOLKLORIQUE ROUMAIN • VITALITÉ ET VÉRITÉ •

DEUX PIÈCES:

ET IN ARCADIA EGO!
par HORIA LOVINESCU

DANTON *(EXTRAITS)*
par CAMIL PETRESCU

XXVIIe ANNÉE

Publication trimestrielle de littérature et d'art, paraissant en français, russe, anglais et allemand

Rédaction et administration:
5, Strada ION GHICA
BUCAREST
Téléphone 15.35.88

Imprimé à l'Entreprise polygraphique
ARTA GRAFICĂ
133—135,
Calea Şerban Vodă
Bucarest

En couverture :
ION ŢUCULESCU : Couleurs *(détail)*

SOMMAIRE

THÉÂTRE ET CONTEMPORANÉITÉ

RADU BELIGAN 3 LE DESTIN DU THÉÂTRE DANS LE MONDE D'AUJOURD'HUI

Textes

HORIA LOVINESCU 7 ET IN ARCADIA EGO !
CAMIL PETRESCU 47 DANTON (EXTRAITS) AVEC ADDENDA

Essais sur le théâtre

SERGIU CRIŞAN 66 CRISE DU PUBLIC ?
VALERIU RÂPEANU 84 ÉBAUCHE POUR UNE POSSIBLE HISTOIRE DE LA NOUVELLE DRAMATURGIE ROUMAINE
LUCIAN GIURCHESCU 90 BRECHT : « DISTANCIATION » OU . . . RAPPROCHEMENT ?
MIHAÏ DIMIU 98 MÉTAMORPHOSES DU « QUATRIÈME MUR »
MARGARETA BĂRBUŢĂ 106 NOS OPTIONS
ROMULUS VULCĂNESCU 110 DYNAMIQUE DU THÉÂTRE FOLKLORIQUE ROUMAIN
RADU PENCIULESCU 120 VITALITÉ ET VÉRITÉ DU THÉÂTRE

CALENDRIER DE L'UNESCO

TRAÏAN ŞELMARU 124 MADAME BULANDRA

LA VIE DES LIVRES

MIHAÏL PETROVEANU 126 EUGEN JEBELEANU : *HANNIBAL*
MIRCEA IORGULESCU 128 BUJOR NEDELCOVICI : *SANS RAMES*
EUGEN LUCA 130 ALECU IVAN GHILIA : *REQUIEM POUR LES VIVANTS*
W. MOGLESCU 131 N. TERTULIAN : *CRITIQUE, ESTHÉTIQUE, PHILOSOPHIE*

L'ACTUALITÉ ARTISTIQUE

VALENTIN SILVESTRU 135 FAITS ET IDÉES D'UNE ANNÉE THÉÂTRALE
ADINA DARIAN 141 CHRONIQUE DU FILM *LES MAINS PROPRES*
OLGA BUŞNEAG 145 CARNET DE BEAUX-ARTS
GH. P. ANGELESCU 151 PREMIÈRES AUDITIONS

NOUVELLES DE L'ÉDITION

NOS COLLABORATEURS

DESSIN DE MIHAĬ GHEORGHE

LE DESTIN DU THÉÂTRE DANS LE MONDE D'AUJOURD'HUI

par Radu Beligan

Lorsqu'il s'agit du destin du théâtre, des cris d'alarme se font périodiquement entendre. Personnellement, je ne crois pas à une crise du théâtre, je pense cependant que les questions du théâtre ne peuvent recevoir de réponse durable que par le mot, que par le texte, que par une dramaturgie apte à réaliser sur la scène une nouvelle synthèse du monde; et je pense aussi que l'art s'aliène et s'annule s'il renonce à sa fonction de connaissance du monde par l'entremise de l'intelligence et de la sensibilité. Le texte est l'élément premier, l'élément fondamental du théâtre. Voilà pourquoi je ne serai jamais du nombre des partisans exclusivistes et fanatiques du théâtre en tant que *spectacle* et voilà pourquoi je m'opposerai à ceux qui veulent réduire le rôle du texte à celui de scénario, à un simple schéma. Je continue d'être convaincu — même si de nombreuses pièces ne donnent pas satisfaction — que le théâtre signifie pensée, parole, littérature, écrivain.

Ma plaidoirie en faveur de la primauté du texte ne diminue en rien le rôle du metteur en scène dans le théâtre contemporain. Au contraire même. Le metteur en scène est un intermédiaire supérieur entre la scène et le public. C'est lui qui établit, à chaque fois, le « code » au moyen duquel une pièce et un ensemble peuvent le mieux s'entendre avec les spectateurs. Opération difficile, pleine de

risques, qui réclame des ressources d'originalité, d'invention, de profondeur de l'esprit et du cœur. Voilà pourquoi le metteur en scène est l'un des facteurs propulseurs du théâtre et non pas un excédent nuisible, comme le cataloguent certains esprits anachroniques et pourtant contemporains.

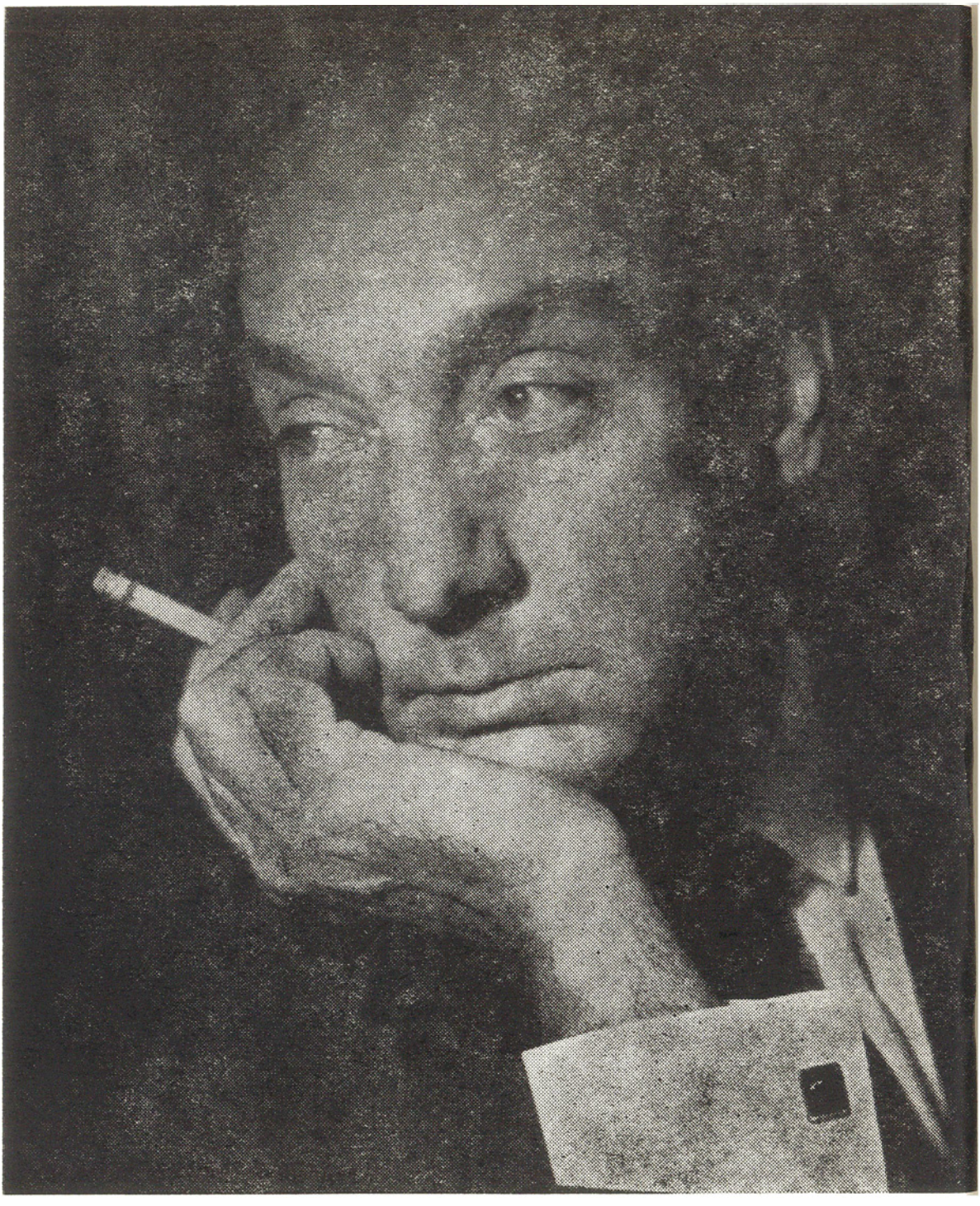
Je rappellerai ensuite cette vérité que le théâtre est une interrogation adressée au présent, une perpétuelle remise en question de la condition humaine et des valeurs qui lui confèrent du poids et du sens, une synthèse ouverte à toutes le acquisitions et à toutes les expériences, une réponse « à jour » de l'intelligence et de la sensibilité aux interrogations éternelles et immédiates, une expression privilégiée de la conscience, et que, de ce fait, il ne saurait être considéré comme un agrément ou comme une simple satisfaction esthétique. Si nous souhaitons, dans les conditions actuelles, que survive cet art, l'un des plus anciens et des plus nobles, nous devons voir en lui autre chose que jeu, plaisir, divertissement, enseignement ou pédagogie, nous devons y voir une façon de prendre connaissance de nous-mêmes, une façon de découvrir des formes de représentation et de domination de l'univers, nous devons y voir une réunion, un colloque en marge de problèmes qui sont ceux de tous et de chacun. A mon avis, ce colloque ne doit pas être placé d'emblée sous le signe de l'optimisme ou du pessimisme (pour l'optimiste comme pour le pessimiste, la réalité est donnée une fois pour toutes), mais doit tenir compte de la dialectique vivante, imprévue, de l'existence. Toute la dramaturgie et tout l'art contemporains du spectacle tendent à montrer au public combien il est impliqué dans les événements qui se déroulent sur la scène. Le spectacle n'atteint son but que s'il engage directement la salle, toute la salle, dans ses fibres les plus intimes, en mettant en relief, pour elle, l'unité de destin, le fait que l'humanité est une famille unique. « Tout homme porte en soi la forme de l'humanité entière », disait Montaigne.

★

Quelle est la place du théâtre roumain dans le contexte international du mouvement théâtral? Je ne crois pas me tromper en affirmant qu'elle est aux premiers rangs. La preuve en est donnée par les nombreux prix remportés à divers concours internationaux. La preuve en est donnée par les applaudissements enthousiastes de publics appartenant à divers pays, à diverses cultures, porteurs des plus différentes aspirations. Nous disposons d'un mouvement artistique qui s'est configuré sous des formes caractéristiques, séduisantes dans leur originalité. Et ce n'est pas par accident que nos metteurs en scène, nos scénographes et parfois même nos acteurs sont invités à l'étranger. Sans doute ce capital de charme demande à être sans cesse renouvelé, sans cesse confronté avec les réalisations des autre

peuples afin que s'opèrent les transfusions nécessaires. Il ne nous est pas permis de nous isoler dans le périmètre des succès remportés jusqu'ici, il nous faut être on ne peut plus réceptifs à tout ce qui se crée d'important dans le monde, à tout ce qui a de la valeur, et le transposer ensuite dans notre style propre. La culture n'est pas seulement transmission, elle est aussi réception.

Quelle est dans ce mouvement la place qui revient au Théâtre National? Il s'agit là d'un des problèmes capitaux qui nous préoccupent. D'ailleurs ce genre d'institution pose des problèmes semblables dans d'autres pays aussi. Qu'elles soient d'une respectable ancienneté (la Comédie Française), qu'elles soient nées au siècle dernier comme foyers de résurrection nationale ou qu'elles aient été fondées très récemment (le Théâtre National Anglais), ces institutions se sont proposé en premier lieu d'affirmer les valeurs propres à un peuple et ensuite de diffuser la richesse de culture du monde entier. Dans les pays où seule la « première scène » est subventionnée, il existe de toute évidence une espèce de scission entre son répertoire et celui des autres théâtres qui jouent ou bien des œuvres de divertissement, ou bien des œuvres d'avant-garde. Il n'en va pas de même dans les Etats socialistes, où tous les théâtres bénéficient d'un soutien non différencié. C'est pourquoi le problème du profil d'un Théâtre National se pose en Roumanie en d'autres termes. Pas de rupture entre lui et les autres ensembles, pas plus sous le rapport du budget que sous celui du répertoire ou de la troupe. Le seul moyen qu'il a de se différencier véritablement des autres théâtres, c'est de traduire dans un esprit contemporain les tâches dont il a été initialement investi: promouvoir les pièces autochtones, maintenir vivants (non pas pour la forme, comme dans un musée) les titres illustres de la dramaturgie nationale, s'ouvrir aux nouvelles formes d'art réalisées dans le monde et inclure dans son répertoire les plus sûres réalisations des autres peuples. Ce qui signifie abandonner le style rigide en faveur de la souplesse et du dynamisme. Car si le « National » veut respecter son passé, il lui faut s'inventer un avenir.



HORIA LOVINESCU

ET IN ARCADIA EGO!

p e r s o n n a g e s
par ordre de l'entrée en scène

ALEX
HANS
EMI
ANCA ARTENIE
LA DEUXIÈME DAME ANCA ARTENIE
LAURA
L'ENFANT

ALEX. — Avec Hans j'ai été collègue dans les premières classes de lycée puis, mes parents s'étant établis à Bucarest, je l'ai complètement perdu de vue pendant de longues années et l'ai oublié. J'étais étudiant en seconde année lorsqu'un soir, comme je sortais d'un concert à l'Athénée, quelqu'un me toucha l'épaule. Je l'ai reconnu tout de suite, malgré tout ce temps écoulé, à son regard intense et puéril, toujours étonné qui, par extraordinaire, n'avait pas du tout changé. Je ne sais si vous aimez ça, les rencontres après des années et des années avec d'anciens camarades de classe; moi, je dois dire que je les fuis. J'ai la sensation de me retrouver soudain tout nu dans une salle de bal masqué. Peut-être est-ce à cause de son regard resté le même que la rencontre avec « l'Allemand » — comme on l'appelait à l'école — me fit plaisir. En réalité il n'était pas Allemand puisqu'il s'appelait Cojocaru, et ce n'est que par un caprice de sa mère qu'on l'avait baptisé Hans. Il me mit dans ses confidences et j'appris qu'il se trouvait à Bucarest pour ses études et qu'il était en deuxième année de Mathématiques. Je ne fus pas autrement surpris: au lycée, c'était de loin le plus fort en maths, et c'est grâce à ses petits bouts de papier refilés en cachette que j'avais pu m'en tirer, à plus d'une épreuve écrite. Il me proposa de nous revoir et une sorte d'amitié assez bizarre nous rapprocha l'un de l'autre. Ces rencontres me faisaient réellement plaisir, mais elles étaient dues plutôt au hasard et il se passait parfois des mois sans qu'on se voie. Quant à sa vie intime, il était d'une parfaite discrétion, non par excès de pudeur et de timidité, mais parce qu'il trouvait tout naturel d'être comme ça, et je faisais de même. A l'époque, je me donnais du bon temps, m'amusais avec les filles, j'aimais danser et faire la noce, bref, je me la coulais douce, car j'étais assoiffé de vivre ma sacrée jeunesse, avec aussi un brin d'orgueil, je dois le dire, et un enthousiasme assez bête, ma foi. Il ne m'est jamais venu à l'esprit d'inviter Hans à toutes mes bringues, avec les violoneux, ou bien de lui raconter mes aventures, ou même d'aller ensemble boire un verre. On se promenait sans échanger un seul mot parfois — il était terriblement taciturne — ; on s'asseyait sur les bancs des jardins publics, on blaguait gentiment — il avait de l'humour — , on débitait des lieux communs, et pourtant je me sentais à l'aise et parfaitement décontracté auprès de lui. Je n'ai jamais rencontré un homme pareil, aussi... non pas indifférent, mais plutôt lointain, imperméable, paisiblement détaché des contingences. Au temps où il était gosse, il avait un faible: croquer tout le long du jour des graines de tournesol. C'est pour cela peut-être que sa seule présence me procurait une réelle détente. Ce n'est que lorsque, par hasard, il en venait à parler maths, qu'il s'échauffait, allant jusqu'à une sorte de transfiguration que je contemplais avec ravissement et, je peux dire, bouche bée, quoique personnellement je n'y comprenais goutte. Quand je pense à toutes ces rencontres avec Hans, il me passe par l'esprit la drôle d'idée que c'est alors que j'ai connu les seuls moments d'amitié de ma vie. Parce que l'amitié... mais ça c'est déjà une autre histoire... et, au fond, il n'est pas question de moi. Plus tard, Hans est parti continuer ses études à l'étranger et, à son retour, quelques années plus tard, il prit la direction d'un groupe de recherches scientifiques. Son absence prolongée et ses captivantes occupations, si différentes des miennes, nous éloignèrent de nouveau l'un de l'autre et nos rencontres devinrent de plus en plus espacées, fortuites, jusqu'au soir où...

(Sonnerie prolongée)

ALEX *(allant vers la cantonade pour ouvrir; sa voix est joyeuse mais il prend un ton badin pour cacher sa surprise).* — Toi? Si Mahomet ne vient pas à la montagne, c'est la montagne qui... *(il rit).* Quelle espèce d'idiot je

fais ! Tu n'as pas remarqué comme on se sert stupidement, d'habitude, des dictons? Et presque toujours à l'envers. Je ne savais pas que tu connaissais mon adresse. *(Au public.)* La visite de Hans était tellement inattendue que j'avais complètement perdu la tête. *(Avec chaleur à Hans.)* Comment ça va, vieux, il y a une éternité que je ne t'ai pas vu. Assieds-toi. Tu préfères le canapé ou ce fauteuil?

HANS *(s'asseyant).* — C'est gentil chez toi. *(Le décor de tout le spectacle est, au contraire, tout ce qu'il y a de plus banal, uniquement composé de praticables et supprimant, au possible, jusqu'aux accessoires.)* Je ne te dérange pas? Excuse l'heure indue de cette visite.

ALEX *(vers le public).* — En réalité, sous le coup de la surprise et de la joie, j'avais oublié sur le moment que sa présence chez moi était diantrement inopportune. Dans la chambre à coucher, Emi, qui l'après-midi était restée chez moi, était en train de s'habiller et de se maquiller, parce que je lui avais promis de sortir avec elle. *(A Hans.)* Trêve de bêtises, Hans ! Excuse-moi une minute. *(Vers les spectateurs.)* Je voulais persuader Emi de s'en aller par l'escalier de service. *(Il sort, on entend un bruit de casse.)*

EMI *(entrant — pimpante, gentille, affriolante — à Hans).* — Bonsoir monsieur, ne vous en faites pas, c'est passé. D'ailleurs il y a longtemps que je cherchais un prétexte pour fiche par terre cette horreur de compotier enjolivé de pastourelles en porcelaine, qu'un homme de goût doit tout au plus tenir dans sa salle à manger, s'il en a une, mais surtout pas dans la chambre à coucher. *(Alex fait des signes à Hans de se tenir tranquille, quoique celui-ci, légèrement gêné, ne soit pas autrement troublé, mais plutôt absorbé et « ailleurs ». Emi, se présentant, la main tendue.)* Emi.

HANS *(il lui prend la main, avec un vague salut militaire de la tête).* — Hans.

EMI *(se retournant vers Alex).* — Tu ne m'avais jamais dit avoir un ami si gentil. Et quel beau regard ! Comment dire, poétique ! Bien entendu, à moi tu me présentes rien que des brutes comme ce Manolescu, qui, hier soir, cinq minutes après avoir fait sa connaissance, a essayé, à table, de me peloter.

ALEX. — Emi !

EMI. — Quoi, ça te surprend? Comme si tu n'avais pas été tout aussi cochon à notre premier rendez-vous? Sans parler du dernier, celui d'aujourd'hui, quand tu voulais m'expédier par la porte de derrière.

HANS. — Madame, je vous prie de m'excuser, c'est de ma faute; je suis tombé chez lui sans crier gare, mais je m'en vais.

EMI. — Restez tranquille, monsieur Hans. *(Pouffant de rire.)* Quel drôle de nom, comme dans un feuilleton avec des hitlériens. N'ayez crainte, je ne veux pas être un trouble-fête. Je me suis mise en colère parce que ce coco-là voulait me faire sortir par l'escalier de service. Je vous laisse à vos confidences. *(Montrant Alex)*... Il était tellement surexcité, tellement ému à cause de votre visite ! Au revoir, adorable regard. *(A Alex.) Adieu, cher monsieur adieu à jamais !* (Avec une légère grimace à l'adresse de Hans.)* Depuis le temps que je rêvais d'une telle sortie, genre marquise ! *(Sur le point de sortir, s'adressant à Alex, vulgaire à dessein.)* T'en fais pas pour moi, mon chou, j'ai de quoi bouffer, Manolescu dîne ce soir chez « Capşa ». Il me l'a dit hier. Ciao ! *(Elle sort.)*

HANS. — Je suis désolé, si je m'étais douté...

ALEX *(riant aux éclats).* — Tu ne sais pas quel service tu viens de me rendre, c'était une corvée pour moi.

HANS *(poli).* — Elle est... gentille.

ALEX. — Bah ! une poule, comme tant d'autres. Une cabotine. Ça court les rues.

---

*En français dans le texte

HANS. — C'est fou ce que je peux être étourdi. Je n'avais jamais pensé que tu pouvais être marié, ou avoir un...

ALEX. — ... un collage? *(Riant.)* Emi, je la vois comme ça, de temps à autre; elle n'est rien pour moi.

HANS *(avec un sourire contraint).* — Oui... je comprends.

ALEX *(prenant le taureau par les cornes).* — Autrement, pas bête du tout; elle a vu tout de suite que j'étais réellement bouleversé par ton apparition inopinée ici, chez moi.

HANS.— J'ai trouvé ton adresse dans l'annuaire.

ALEX. — Il aurait été beaucoup plus simple de fouiller tes poches. Je te l'avais donnée à chacune de nos rencontres.

HANS *(distrait).* — Oui? J'ai dû l'égarer. Mes poches sont toujours bourrées de paperasses et de bouts de papier où je note toutes sortes de calculs. Tu es sûr de me l'avoir donnée? *(Alex, souriant, a un haussement d'épaules.)* Oui, bien sûr, si je l'avais trouvée c'était plus simple. Et puis, l'annuaire est si compliqué, si confus, et moi je me débrouille mal... d'ailleurs j'ai la vue faible... je porte des lunettes. *(Se palpant les poches)*... Elles doivent être par là, dans mes poches. *(Un temps, émergeant de son bafouillage.)* J'espère que tu n'es pas surpris par ma visite?

ALEX *(allant droit au but).* — Ça c'est formidable! On se connaît depuis qu'on avait 12 ans, tu n'as jamais mis les pieds chez moi, et maintenant tu voudrais que je ne sois pas surpris! *(Criant.)* Je ne suis pas surpris, je suis stupéfié, éberlué, estomaqué à tel point qu'au lieu de te demander « comment ça va, cher ami », je te demande: qu'est-ce que tu fous ici, et encore à dix heures du soir?

HANS. — Oui, tu as raison, tu as parfaitement raison et je te fais encore une fois mes excuses. *(Un temps.)* Mais je voulais te poser une question: tu crois aux revenants?

(Obscurité)

C'est le soir. Anca, une femme de trente ans et quelque est pelotonnée sur un banc. Cette scène, comme toutes les scènes qui tiennent du passé, baigne dans une lumière spéciale.

ANCA *(d'une voix monotone et lasse, s'adresse au public comme à un confident abstrait).* — Voilà l'hiver! Les arbres sont défeuillés. Le vent est humide et froid. Il faut que je me dépêche maintenant à acheter des pommes de terre et à faire des légumes saumurés. Inutile d'expliquer à George que ceux que l'on trouve au marché sont tout aussi bons. Il aime qu'ils soient préparés de ma main, comme dans tout ménage sérieux et durable. Il a raison, d'ailleurs. J'ai toujours fait ainsi. En ce moment j'attends George, pour faire un tour au marché et acheter de la laine pour un édredon, un édredon rose. Et ce soir on ira chez des amis. On fait la causette, on regarde la télé, le temps passe. Demain on va tous au ciné. On trime beaucoup, tous les deux, de sorte qu'un moment de détente, de temps en temps, ça ne fait pas de mal. Notre mariage a toujours été un mariage de raison, stable, sans heurts. Quoique j'aie été très coupable vis-à-vis de George, qui est si bon, si doux... Mais je vais racheter tout ça au centuple, et désormais sa vie, notre vie s'écoulera calme, paisible comme autrefois. Peut-être que l'année prochaine nous parviendrons aussi à déménager, à avoir notre logement, à nous seuls. Que peut-on désirer davantage et combien de femmes ne m'envieraient pas? Il va falloir que je fasse deux pots de piments-tomate. *(Une feuille tombe).* Tiens, il y a encore des feuilles. *(Elle grelotte et se ratatine davantage encore.)* Que peut-on souhaiter de plus, vraiment? Rien, absolument rien. Tout est bien Comme il se doit!

(Obscurité)

Chez Alex

HANS. — Si parmi les pages du journal je n'avais pas trouvé aussi sa photo, les choses n'auraient pas pris ce tour étrange. C'est une photo d'amateur assez jaunie par le temps et qui a été coupée en deux. Probablement qu'il y avait quelqu'un à ses côtés. Je veux dire qu'il y avait sûrement quelqu'un, un homme, car une main robuste lui enserre l'épaule. La photo a été prise dans un parc, tout au fond on aperçoit des arbres. Elle tient la tête légèrement inclinée et sourit. Un sourire triste et heureux à la fois, mais d'une tristesse et d'un bonheur presque inhumains, à cause de l'intensité.

ALEX.—Veux-tu me la montrer aussi?

HANS *(un tantinet hésitant).* — Non. D'ailleurs, je ne l'ai pas, je l'ai donnée à agrandir.

ALEX *(après l'avoir regardé un moment).* — Malgré tout, je n'arrive pas à comprendre. Tu as trouvé dans la maison où tu as emménagé, sous une lame du parquet, la photo d'une ancienne locataire et quelques pages d'un journal où celle-ci raconte son drame d'amour. L'aventure est, si tu veux, romanesque, elle rappelle même un peu trop, à mon goût, une littérature désuète, mais je ne vois là rien d'extraordinaire. Si pourtant, oui, une seule chose.

HANS. — Quoi donc?

ALEX. — Tu ne vas pas te fâcher? Je suis... comment dire... surpris de ta « curiosité ». Et s'il s'agissait uniquement d'une simple curiosité, quoique je t'aie toujours placé au-dessus de ces faiblesses, bonnes tout au plus pour des types comme moi, ça irait encore. Mais cette curiosité attisée, irritée, excuse le mot, indiscrète, eh bien, ça me dépasse. *(Violent.)* J'en suis éberlué, révolté.

HANS. — Il ne s'agit ni de curiosité, ni d'indiscrétion.

ALEX. — Quoi alors?

HANS. — Je ne sais pas. En tout cas, c'est tout autre chose. *(Un temps.) (Avec intensité.)* Veux-tu m'aider?

ALEX *(surpris).* — T'aider, moi? En quoi puis-je t'aider, bon Dieu!

HANS. — Pourquoi crois-tu que je suis tombé chez toi, sans crier gare, à cette heure-ci?

ALEX. — J'avoue ne pas comprendre. Je supposais que tu avais envie de causer avec quelqu'un... ou que tu avais le cafard... ou peut-être que tu t'es rendu compte, finalement... c'est idiot de te le dire après tant d'années, mais en réalité j'ai toujours nourri l'espoir qu'un beau jour tu comprendrais que je suis réellement ton ami et...

HANS. — Bien entendu. C'est bien pour ça que je m'adresse à toi. Parce que tu es mon ami, mon seul ami. Je le sais depuis le soir où je t'ai arrêté devant l'Athénée.

ALEX *(un temps, gravement).* — En quoi puis-je t'être utile, Hans?

HANS *(riant).* — Ainsi donc, tu t'imaginais qu'il s'agissait d'une simple causette? Qu'en découvrant par hasard les pages du journal intime d'une femme, j'ai été excité par ce formidable événement et que je me suis amené chez toi pour te les lire? Qu'on s'amuse un peu, pourquoi pas? A propos, tu as quelque chose à boire?

ALEX. — J'ai un doigt de gin.

HANS. — Je n'ai jamais de ma vie bu de l'alcool. Seulement de temps à autre, par canicule, un verre de bière.

ALEX. — Je regrette, je n'en ai pas. Permets au moins que je m'envoie une gorgée si tu veux que je survive. *(Il prend un verre et le boit d'un trait.)* Vas-y, continue.

HANS. — Je viens de te demander si tu veux m'aider.

ALEX *(comme s'il était légèrement ivre).* — Attends, ne me bouscule pas. Et ne crois pas que je suis gris. C'est tout comme, mais c'est autre chose pourtant... tu me vois complètement retourné. Parle, Hans, si tu as besoin de moi, bien sûr que je suis là, jusqu'à la mort!

HANS *(railleur).* — Jusqu'à la mort, c'est un peu trop!

ALEX *(enflamme).* — Pour toi je serais capable de tout. Tu ne le savais pas? Jusqu'à la mort! *(Vers le public.)* A jeter un regard en arrière, je me rends compte de tout ce que la situation avait de drôle. J'étais bel et bien ivre, c'est-à-dire au paroxysme d'un état euphorique, dont je ne me serais jamais cru capable, et ça pour le simple motif que Hans était venu chez moi, chez moi, « son ami ». L'alcool avalé d'un trait n'y était pour rien. *(Sombre.)* En ce temps-là je ne buvais que fortuitement. En ce moment non plus je ne suis pas ivre, quoique j'aie vidé presque toute une bouteille de... gnôle. Ignoble! Depuis quelque temps je bois beaucoup trop. Où en étais-je? Ah oui, la situation était plutôt drôle. Moi, un type bien portant, avec une tension normale, un foie qui fonctionne parfaitement, le cœur un métronome, bon skieur, boxeur, nageur et le reste... et, pardessus le marché, reporter à succès du journal au plus gros tirage de la capitale, en bien, j'étais complètement étourdi comme si je m'étais drogué. Et Hans, au seuil de la folie, Hans qui marchait à chaque moment et depuis des mois au bord d'un précipice, et qui le savait, il n'avait pas l'air de s'en faire, de sorte que, en ce moment, c'était moi le fou, et lui le sain d'esprit, guindé, persifleur et glacial, comme un colonel prussien. *(Se retournant vers Hans.)* Allons, accouche, qu'est-ce que t'attends de moi?

HANS. — Le logement où j'ai emménagé est une ancienne maison, vieillotte, au fond d'une cour, rue Bujorilor. Je ne me doutais même pas qu'il pouvait exister à Bucarest un petit coin aussi calme, aussi provincial. Quoique petit, le logement a été nationalisé, vu que les anciens propriétaires ont été impliqués dans je ne sais plus quelles questions politiques.

ALEX. — Tu te fous de moi?

HANS. — Attends... La maison, petite, n'a pas de concierge, de sorte que, en trouvant ces papiers, je n'avais aucun moyen de savoir qui avait habité là avant moi. Alors je suis allé à la milice. *(Alex éclate de rire.)* Pourquoi ris-tu?

ALEX. — Toi, à la milice?

HANS *(souriant).* — Tu as raison, ça n'a pas été facile. Et je ne l'ai fait qu'après un certain temps, lorsque j'ai senti que je ne résistais plus.

ALEX. — A quoi?

HANS. — A la... curiosité, comme tu dis, quoique ce ne soit pas le mot. Procédant par élimination, je crois avoir trouvé le nom de la femme: Anca Artenie. Dans le livre de l'immeuble, le couple Artenie apparaît pour la dernière fois en 1956. C'est sans doute cette année-là qu'ils ont déménagé.

ALEX. — Ecoute, Hans, combien de temps vas-tu encore me faire mourir à petit feu?

HANS.— J'ai fini. Je veux savoir ce qu'est devenue cette femme. Personnellement, je suis très peu débrouillard et extrêmement occupé. J'ai pensé que toi, avec tes relations, ça te serait plus facile.

ALEX.— Tu es fantastique; après tant d'années, tu tombes chez moi à dix heures du soir pour me demander... Mais non, tu as eu raison de venir, tu savais sans doute que tu peux me demander n'importe quelle absurdité. Mais moi aussi j'ai bien le droit de savoir une chose: pourquoi veux-tu la retrouver, cette femme?

HANS. — Je ne veux pas la retrouver. *(Un temps. Alex le regarde stupéfait.)* A propos, si tu veux m'aider, pas besoin que ma femme sache toute cette histoire. Elle n'y comprendrait rien.

ALEX. — Quoi, tu es marié?

HANS. — Tu ne le savais pas? Ça fait trois ans. Je ne veux pas retrouver cette femme. *(Un temps.)* Je veux simplement savoir si elle vit encore.

(Obscurité)

Chez Hans. Dans la pénombre on peut reconnaître la silhouette d'Anca et, dans un coin de la scène, Hans, immobile.

ANCA. — Comment tout ça est arrivé! La nuit, je reste couchée et le sommeil me fuit; j'entends la respiration

lourde de George et je sens la chaleur de son corps; l'horloge sonne les heures l'une après l'autre et sans trêve, comme un film qui n'en finit plus, devant mes yeux défilent souvenir après souvenir, jusqu'au vertige, jusqu'à ce que les images se voilent. Je ne sais plus si cela a vraiment existé et parfois j'ai comme un tressaillement d'espoir; il me semble que je lis un conte qui ne m'appartient pas, où je n'ai rien à voir. Mais le cœur me fait mal, mes yeux me brûlent et un cri d'angoisse guette au fond de ma gorge, comme une bête prête à bondir... et j'ai peur de devenir folle, une peur effrayante. Ce n'est pas une impression, c'est la vérité! Mon Dieu, que l'aube arrive plus vite! *(La lumière qui éclaire Anca s'éteint petit à petit, Hans reste immobile jusqu'à l'entrée de Laura, quand la lumière devient normale. Il tressaille et se retourne brusquement.)*

LAURA. — Qu'est-ce qui t'arrive? Pourquoi restes-tu dans le noir?

HANS. — J'ai mal aux yeux.

LAURA *(calme, catégorique; c'est une femme qui n'a jamais douté du caractère parfaitement logique de ses actions)*. — Voilà un mois que j'insiste pour que tu ailles voir un docteur et changer de lunettes. Mais il paraît que c'est trop compliqué pour toi. De sorte que demain matin je m'en vais te prendre par la main et...

HANS *(l'interrompant)*. — Bon, bon. j'irai, j'irai. Je trouverai bien tout seul.

LAURA. — Ah non, si de toute façon je dois gâcher ma matinée, on ira aussi acheter des verres pour tes lunettes. Après, je t'emmène chez le coiffeur pour te faire couper les cheveux, car ils te traînent sur le cou; ensuite nous passerons chez le tailleur pour un complet. Puis...

HANS. — Suffit, je t'en supplie. D'ailleurs, je ne peux pas m'absenter de l'institut.

LAURA *(le prenant par le cou)*. — Mais si, mon chéri, tu vas t'absenter. J'en ai par-dessus les oreilles de ta coiffure, de tes maux de tête, et de ta misanthropie. Demain nous allons faire un programme de relaxation. Et le soir tu es mon invité au restaurant!

HANS. — Manger des flanchets et autres grillades et subir les violoneux!

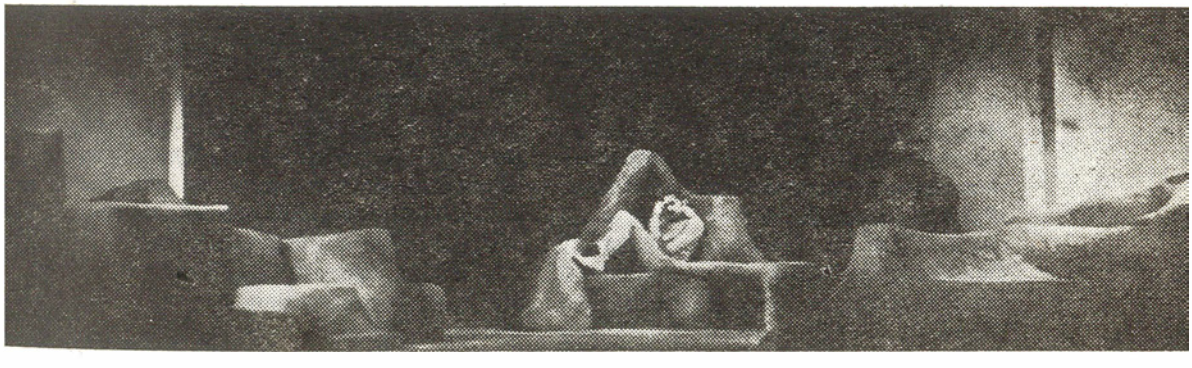
LAURA. — Oh, ce que tu es devenu difficile! Et tout ça parce que tu ne fais plus de gymnastique, et que tu ne prends plus ta douche écossaise le matin. Rien ne vous gâte le caractère comme le manque de discipline. Pourquoi as-tu renoncé à la gymnastique?

HANS. — Pour le simple motif, ma chérie, que je n'en ai plus envie.

LAURA *(scandalisée)*. — Hans, qu'est-ce que c'est que cet argument?

HANS. — Ça te choque? Cette envie que l'on a ou que l'on n'a pas, c'est vraiment une chose dégradante, qui introduit je ne sais quel élément suspect

SCÈNE DU SPECTACLE AU THÉÂTRE «C. I. NOTTARA» DE BUCAREST. MISE EN SCÈNE: DAN NASTA. SCÉNOGRAPHIE: DAN NEMTEANU



et trouble dans le train de la vie, pas vrai, Laura?

LAURA *(perplexe).* — Qu'est-ce qui te prend?

HANS. — Voilà... c'est comme ça... soudain j'ai commencé à ne plus avoir envie d'un tas de choses. Elles me paraissent inutiles et parfaitement grotesques.

LAURA. — Par exemple?

HANS *(la regardant longuement).* — Par exemple... *(Il s'arrête.)* Laisse tomber, Laura. Mettons que j'ai les nerfs ébranlés...

LAURA. — Ce n'est pas étonnant; depuis un bout de temps tu te couches tard, le matin tu paresses au lit, tu ne fais pas assez de mouvement. *(Hans la regarde et brusquement il est pris d'un fou rire. Laura, perplexe et indignée.)* Qu'est-ce que cela veut dire, Hans?

HANS *(incapable de maîtriser son rire).* — Excuse-moi... mais tu es si...

LAURA. — Si comment?

HANS. — Non... rien... respectable! Tu me regardes comme s'il venait de me pousser une queue... *(Il rit.)* Une queue longue et, ha, ha, velue, qui, ha, ha... frétille *(il bouge son index à droite et à gauche)*, pleine de pétulance et de malice. *(Il maîtrise ses éclats de rire et essuie ses larmes.)* Par Dieu, ne te fâche pas, c'était plus fort que moi et il y a longtemps que je n'ai ri de si bon cœur.

LAURA. — Tu avais plutôt l'air de quelqu'un qui vient de piquer une crise d'hystérie.

HANS. — Oui? C'est parce que tu n'as pas l'habitude de me voir rire. En réalité, moi non plus je n'ai pas l'habitude. On a une drôle de sensation. Au début on voudrait se dominer, c'est comme... comment dire..., comme si quelqu'un vous chatouillait, mais, si l'on se laisse aller, c'est merveilleux.

LAURA *(le regardant, soucieuse et en même temps réprobatrice).* — Hans, tu ne crois pas qu'il faudrait consulter un docteur?

HANS *(surpris).* — Un docteur? Pourquoi faire?

LAURA. — Peut-être que tu es surmené, ou peut-être que...

HANS *(sérieux, insinuant).* — ... peut-être que dans mes veines vient de se réveiller le poison d'une maladie héréditaire ignorée. Pourquoi pas, c'est tout ce qu'il y a de plus possible. Ça s'est déjà vu.

LAURA *(mais sans éliminer une telle suppostion).* — Comment peux-tu parler de la sorte? Tu as fait toutes tes analyses, je suppose.

HANS *(éclatant de rire à nouveau).* — Tu es fantastique, Laura! Il a suffi que je rie moi aussi, une seule fois, de tout cœur, pour que tu perdes la tête et ne trouves d'autre solution que de m'envoyer chez le toubib. Ma petite, tu ne penses pas que c'est plutôt toi qui devrais te faire soigner?

LAURA. — Un homme normal ne rit pas sans motif. On ne rit que quand on voit quelque chose de ridicule.

HANS. — Parbleu, Laura! Mais j'en vois des tas et des tas de choses tordantes, je te l'ai déjà dit.

LAURA. — Alors, tu pourrais me dire ce qui te fait rire. Au moins par politesse.

HANS. — Je préfère pas; tu ne comprendrais rien. C'est comme si j'essayais d'expliquer les couleurs à un aveugle. Cela dit sans te froisser. Et si, malgré tout, je t'ai froissée, oublie; je te demande gentiment pardon. *(Il lui baise la main.)* Tu ne crois pas que nos rapports ont toujours été excellents justement pour le motif que j'ai évité les zones troubles?

LAURA. — Je déteste les pitres. Et, en ce moment, tu m'en as tout l'air.

HANS *(terriblement intéressé).* — Comment, comment? Tu es formidable, Laura. Tu as parfois une justesse dans les expressions qui m'épate. Si tu savais depuis le temps que je cherche le mot juste pour ce qui m'arrive! Mais oui, c'est bien ça, un pitre! *(Il ébauche deux, trois pas d'une danse grotesque et lui tire la langue.)* Fantastiquement exact!

(Laura, froissée et sans réplique, sort en haussant les épaules.) Laura! *(S'approchant de la rampe.)* Je regrette, je regrette infiniment, je me suis comporté comme un mufle. Mais c'est que j'ai une folle envie de tirer la langue. Je ne puis m'en empêcher, c'est plus fort que moi.

(Obscurité)

ALEX. — Ce soir-là, lorsque Hans est venu chez moi, je ne tenais plus en place. Après son départ, je me suis mis à quatre épingles et suis allé vers le restaurant « Capşa ». Pendant tout le trajet je sifflotais en jouant à la marelle sur les carrés du trottoir, me maintenant en équilibre sur les rebords. Quelqu'un, je ne sais plus qui, un garçon ou une fille, m'interpella en riant: « Bravo, vieux, tu travailles au cirque? » Chez « Capşa » j'ai trouvé Emi et Manolescu attablés tout au fond de la salle. En effet, quoiqu'ils n'aient même pas eu le temps d'entamer les hors-d'œuvre, ce cochon de Manolescu avait déjà posé sa grosse patte sur la cuisse de la fille. Moi, j'étais détendu et de bonne humeur, en contraste avec son air embêté, et je crois que Emi s'amusait royalement. On a bien mangé et bien bu et au départ ils partirent bras dessus, bras dessous et moi, comme un bon copain, je me suis suspendu au bras de Manolescu. Il était si ravi de ma bienveillance que, malgré le mauvais éclairage des rues, je pouvais déduire à la façon dont il roulait les yeux, qu'il me faisait de l'œil, de temps en temps. Au premier passage voûté je me suis arrêté pile, je l'ai pris au collet en le prévenant: « Et maintenant, fais gaffe, je te sonne. » Je n'ai entendu qu'un « pouf » comme il s'écroulait. Probablement que je lui ai allongé une gifle à elle aussi car le lendemain matin, quand je me suis réveillé, elle dormait comme un ange à côté de moi avec un œil au beurre noir du plus bel effet. J'ai pris ma douche, me suis rasé et suis sorti, tout en fredonnant, à la recherche du couple Artenie. Ça m'a été facile de les découvrir. J'avais pas plus tôt prononcé son nom, que deux de mes collègues de la page industrielle bondirent en me disant: « Comment, tu ne connais pas Artenie de „Metalul"? Un inventeur tout ce qu'il y a de plus maniaque, un casse-pieds sans pareil. » Je connaissais le directeur général et le lendemain, muni de sa recommandation, j'ai carillonné à la porte du couple Artenie. J'avoue que je mourais de curiosité. Depuis mon adolescence je désirais ardemment comprendre tant soit peu l'univers hermétique qui était celui de Hans. Et soudain, encore que par des voies détournées, par l'escalier de service et la cuisine, voilà que cet univers me devenait accessible. A vrai dire, je dois avouer que parfois, l'odeur de cuisine n'est pas pour me déplaire. Je l'aspire avec une sorte de volupté sadique.

(Obscurité)

Chez le couple Artenie

Madame Artenie est une personne dans les quarante ans, rondelette et prospère, habillée d'une robe d'intérieur éclatante et coiffée de frisons.

ALEX *(qui visiblement vient d'entrer).* — Madame, c'est moi le reporter qui tout à l'heure vient de vous passer un coup de fil. J'espère ne pas être trop en retard.

Mme ARTENIE. — Prenez place, je vous prie. Vous prendrez bien un petit café? Mais je vous préviens que c'est du nescafé. Nous, on préfère le nescafé, c'est moins gras. D'aucuns ne le supportent pas, mais en petites doses il ne fait pas de mal, je vous le dis par expérience.

ALEX. — Ça m'est parfaitement égal. Mais je ne voudrais pas vous déranger.

Mme ARTENIE. — Voyons donc, vous ne me dérangez pas du tout. *(Elle sort un moment. Resté seul, Alex a un regard circulaire, il prend un livre, « Le comte de Monte Cristo ». Vers les spectateurs.)* Ça va avec la dame, mais la dame ne va pas du tout avec celle du journal intime. J'étais surpris, mais pas outre mesure. Les peines d'amour sont parfois terribles, mais, en général, l'oubli arrange les choses et avec le temps on

devient raisonnable au point que l'on ne se reconnaît plus. En tout cas, je m'amusais en m'imaginant la drôle de bobine que ferait Hans quand j'irais lui décrire son « héroïne ».

Mme ARTENIE *(entrant)*. — Un peu de confiture aussi?

ALEX. — Non, merci madame.

Mme ARTENIE. — Vous savez, je suis Moldave et je tiens aux vieilles habitudes: un petit café, une petite cuillère de confiture...

ALEX. — Je pense que c'est toujours à la maison que vous préparez les légumes saumurés et ils doivent être formidables.

Mme ARTENIE. — Sans me vanter, je ne crois pas qu'il y ait beaucoup de femmes qui sachent faire du saumurage comme moi. Mon mari aussi me dit toujours: «A te voir si coquettement mise et si soignée, on aurait peine à croire que tu es capable de préparer de tels piments-tomate.» *(Sur un ton confidentiel.)* Les piments-tomate, c'est mon fort. Mais je ne vous ai même pas demandé quel est le but de votre visite. Je n'ai pas très bien compris au téléphone.

ALEX. — Je vous ai dit que notre rédaction entreprend une sorte d'investigation parmi les familles qui se sont distinguées aussi dans le travail. Le directeur de l'usine vous a recommandés.

Mme ARTENIE. — Vrai! Mon mari a d'ailleurs une réputation excellente, il est inventeur et innovateur en même temps, et moi je travaille à l'organisation des femmes où je suis secrétaire. Malheureusement, mon mari est encore à l'usine mais il m'a dit de vous recevoir. Il a beaucoup de considération pour la presse. Mais je ne sais pas si je puis vous être utile, je n'ai jamais donné d'interviews.

ALEX. — Mais si, vous avez déjà commencé votre interview en me parlant de votre hospitalité moldave, des piments-tomate, etc. Je vois d'ici la bonne vie de famille qui doit régner dans votre maison. C'est justement ce que je cherche. Vous savez, notre jeunesse a besoin d'exemples positifs, constructifs.

Mme ARTENIE. — Ah, la jeunesse! Mon mari aussi dit que la jeunesse d'aujourd'hui n'est plus celle d'hier, elle ne respecte plus rien.

ALEX. — On sent tout de suite la vie conjugale basée sur le respect mutuel et, si vous permettez de m'exprimer ainsi, moi un simple étranger, sur une véritable affection.

Mme ARTENIE. — Oh, pour ça, je touche du bois, il y a peu de mariages comme le nôtre, au monde. Mon mari dit que nous sommes une famille socialiste modèle: travail au bureau et harmonie à la maison. Vous savez, pour toutes les circonstances de la vie, il a de ces phrases brèves, appropriées.

ALEX. — Des aphorismes.

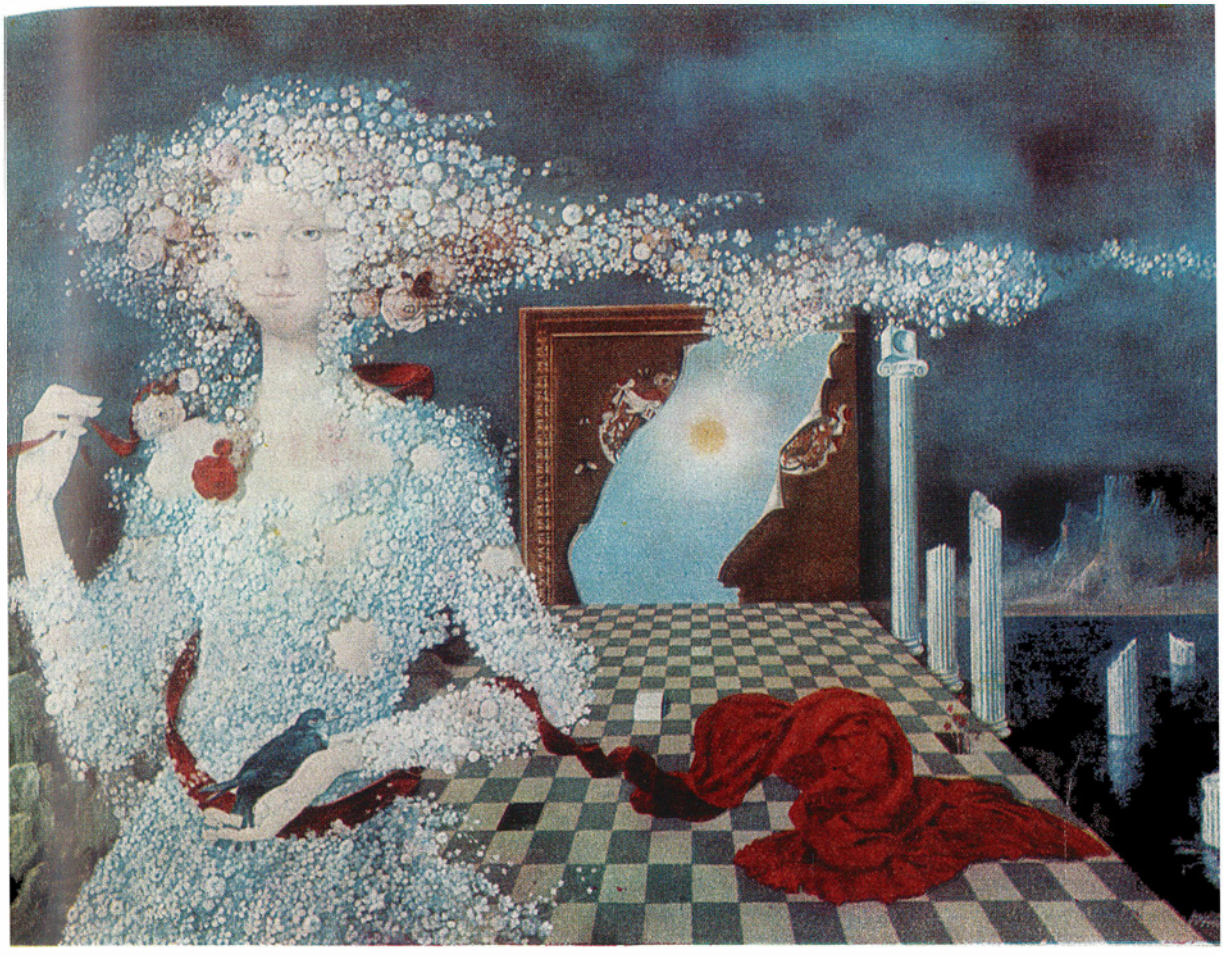
Mme ARTENIE. — Oui, imaginez-vous, chaque fois qu'il part à l'étranger, il emporte ma photo. Il me dit que le soir à l'hôtel, après une journée de travail, il sent le besoin de me raconter ses impressions.

ALEX *(montrant le livre)*. — Je vois que vous aimez lire.

Mme ARTENIE. — Je suis comptable, mais la littérature, j'en raffole, on peut le dire. Malheureusement, il y a peu de livres chez nous où l'on parle de notre vie actuelle, avec ses problèmes et ses préoccupations. Si l'on ne se retrouve pas dans ces écrits, c'est plus la peine de les lire. C'est aussi pourquoi nous allons rarement au théâtre et uniquement aux pièces classiques. Dernièrement j'ai vu « Le Heidelberg d'autrefois » que j'ai beaucoup aimé.

ALEX. — Vous avez raison, qui ne se reconnaîtrait pas dans « Le comte de Monte Cristo » ou dans « Le Heidelberg d'autrefois ». Des enfants, vous n'en avez pas?

Mme ARTENIE. — C'est la seule joie que le bon Dieu nous a refusée ou, pour mieux dire, la nature. Mais mon mari me dit que je suis pour lui et sa femme et son enfant. Vous savez, j'aime



SEVER FRENTIU : LE PRINTEMPS DE LA RÉPUBLIQUE

MARIA COCEA: UNE JEUNE FILLE ET DES FLEURS

être dorlotée et à mon tour je suis aux petits soins pour lui. Lui c'est mon toutou et moi je suis sa chatte. Ça nous fait rire à gorge déployée.

ALEX. — Vous ne vous fâcherez pas si je vous dis que je vous envie?

Mme ARTENIE. — Vous avez de quoi, d'ailleurs. Vous, vous n'êtes pas marié?

ALEX. — Non.

Mme ARTENIE. — Il faut vous marier. C'est uniquement dans le mariage que l'homme trouve son bonheur. Surtout dans notre société, la famille c'est, pour ainsi dire, la base morale du socialisme.

ALEX *(badin, la menaçant du doigt)*. — Il me semble que de nouveau vous employez l'un des aphorismes de votre mari.

Mme ARTENIE. — Vous croyez que moi je n'ai pas mon propre niveau politique? Mais vous avez raison, notre manière de penser est si identique que lorsqu'il ouvre la bouche j'ai l'impression de m'entendre parler. Vous savez, j'ai une collègue au bureau, une fille d'environ 35 ans, mais très sage, sage comme une enfant. Excellente ménagère. Je suis persuadée qu'elle vous plairait beaucoup.

ALEX. — Oh, madame, je ne mérite pas pareil trésor. Je suis un vieux garçon endurci.

Mme ARTENIE. — Vous croyez que mon mari n'avait pas lui aussi ses petits travers? Il fumait, n'enlevait jamais ses chaussures en s'allongeant sur le lit et, je vous fais une petite confidence, il se lavait les dents rien qu'une fois, le matin.

ALEX. — Et maintenant?

Mme ARTENIE *(riant)*. — Je puis vous assurer qu'actuellement c'est le mari idéal.

ALEX *(tâtonnant)*. — Et dire qu'il y a des gens pour affirmer qu'il n'existe pas de mariage heureux qui n'ait jamais subi des avatars.

Mme ARTENIE. — Eh, je ne dis pas non, il y a aussi des moments difficiles. Je me rappelle qu'une fois on s'est même disputés. Il avait envie d'un paletot et moi je voulais déposer l'argent à la Caisse d'Epargne pour une voiture. Maintenant nous avons une Fiat 1300.

ALEX. — Je faisais allusion à des drames plus douloureux. On a beau aimer, après un certain temps le charme est rompu, l'habitude intervient et alors, une faiblesse, l'attrait de l'inconnu, de l'aventure, peuvent vous pousser à...

Mme ARTENIE. — A quoi?

ALEX. — A s'imaginer, par exemple, qu'on s'est épris d'une autre personne.

Mme ARTENIE *(digne)*. — Monsieur, vous vous trouvez ici dans un foyer honnête, un vrai foyer.

ALEX. — Vous m'avez mal compris, madame, je parlais comme ça, en général. A propos de foyer, est-ce que vous habitez depuis longtemps ici?

Mme ARTENIE. — Depuis l'automne 56.

ALEX *(il se lève)*. — Eh bien, je vous demande pardon de vous avoir dérangée et je vous remercie.

Mme ARTENIE. — Comment, vous n'attendez pas mon mari? Il pourrait vous entretenir de son travail, de son collectif, des problèmes de l'usine.

ALEX. — Pour ça, je peux m'informer directement à l'usine. J'ai voulu surprendre un moment de votre vie privée et je vous suis très reconnaissant. Permettez-moi de vous féliciter encore une fois. Au revoir, madame.

Mme ARTENIE. — Nous ne sommes qu'une famille modeste qui remplit son devoir vis-à-vis de la société. Au revoir, monsieur. Revenez nous voir.

(Obscurité)

Chez Hans. La même pénombre, avec Hans comme spectateur.

ANCA. — Quand on a su que Vlad a été engagé chez nous, à l'usine, ça a été un véritable déchaînement d'enthousiasme. En réalité, on se trouvait dans une situation sans issue à cause d'une commande pour l'étranger acceptée d'une manière irréfléchie, si bien que les plus optimistes n'espéraient plus qu'en un miracle. Il avait la réputation d'être

énergique, compétent, et même assez dur et tout cela faisait de Vlad l'homme providentiel. Sa figure était devenue légendaire. On disait qu'en l'année '45 il avait pris d'assaut, presque seul, une préfecture; que sur le chantier de Dragoslavele il avait conduit une brigade de jeunes laquelle devint célèbre par la suite sous le nom de « brigade éclair »; qu'aux Indes, d'où il était récemment revenu, on lui avait offert des engagements exceptionnels. En effet, quelques semaines après son arrivée, l'usine trépidait comme une chaudière sous pression. Deux directeurs avaient été mis à la porte, les interminables séances syndicales se transformèrent en de véritables meetings, un groupe de saboteurs et de suspects furent arrêtés, le planning s'est sensiblement amélioré et, George, pourtant si placide, paraissait lui aussi pris dans ce vertige. Et moi... Grands dieux, comme j'ai pu, à 30 ans, devenir brusquement une autre femme...: Lorsque je m'en souviens, je sens le rouge de la honte me monter au visage. Mais je n'ai pas honte de ma honte. Et, quoique la souffrance me tue, je ne regrette rien. Car au moment où Vlad, invité par George, franchit le seuil de notre maison, j'ai su, j'ai compris avec toute la force de mon être, avec toutes les fibres de ma chair que jusqu'alors ma vie n'avait été qu'un mensonge.

(Elle se lève et se dirige vers la sortie. Hans esquisse le geste de la retenir, mais elle s'éloigne d'un pas de somnambule, bien entendu sans le voir. Après un moment, la lumière qui éclaire Hans, resté seul, s'éteint.)

(Obscurité)

ALEX *(Il va et vient devant la rampe).* — En allant chez Hans, j'avais presque envie de sauter à cloche-pied. *(Badin, réprobateur.)* C'est vilain, c'est très vilain de ma part, je le reconnais. Mais pourquoi mentir? Si d'un côté j'étais content que, dans un temps record, j'avais réussi à lui rendre le service qu'il m'avait demandé, d'un autre côté je ressentais un malin plaisir à lui brosser le portrait réel de sa fantastique héroïne. Je n'ai jamais pu supporter sans une certaine irritation ou sans pouffer de rire, toutes ces balivernes... et encore, j'emploie un mot des plus anodins. Mais Hans n'était pas chez lui et sa femme non plus. Une boniche accorte m'introduisit dans le hall et me pria d'attendre. *(Il fait quelques pas vers le milieu de la scène, tout en regardant autour, admiratif.)* Belle pièce. Pas trop grande et pas encombrée de meubles; mais les fauteuils anglais sont confortables, à dormir dessus, et le tapis bleu, authentique. *(Il fait le geste de le toucher.)* Un bouquet de roses pâles dans un vase éclaire, telle une veilleuse, un coin de la pièce et se reflète dans le bois précieux du clavecin qui... *(il fait mine de feuilleter une partition)* évidemment, cela ne pouvait être que du Bach! Bravo, madame Hans, vous le chouchoutez, votre « mari »; je parie que vous l'obligez à retirer ses souliers lorsqu'il entre dans la maison. Ça serait dommage d'ailleurs pour ce parquet *(il se baisse vers le parquet luisant)* où je peux mirer à loisir ma bouille matoise et jalouse. Regardez-moi ça! Il se la coule douce, cet ahuri! Et moi qui le voyais menant son existence dans une minable mansarde, tout en faisant ses calculs vêtu d'un pyjama en molleton, entre la verseuse de café et une dame Hans grassouillette, les cheveux sur bigoudis! Il se peut qu'elle aussi soit d'un style « Biedermayer » ou « Louis XV ». *(Il regarde autour de lui.)* Si je ne me retenais, je cracherais d'ici sur ce clavecin! Mais comme je suis un animal apprivoisé, au lieu de jeter mon mégot par terre je cherche désespérément un cendrier où le mettre. J'ai au moins la satisfaction que c'est le mégot d'une « Pall Mall », kingsize. Cela est réconfortant. Il ne déshonore pas ce beau cendrier qui... bien entendu ne pouvait être qu'un Murano! J'avoue qu'un Hans si embourgeoisé m'intimide. Et non pas

tant lui, qui doit se glisser, parmi ces meubles bien astiqués, comme la fumée, que madame Hans. Quel genre de femme est-ce? Probablement une parvenue ou, au contraire, une prolétaire superintellectuelle, qui se l'est annexé pour son génie mathématique, qui « fait distingué », sans parler du salaire substantiel. En avant pour les congrès internationaux et autres satisfactions mondaines. Mais je ne vais pas me laisser intimider par une femme! Sous sa robe, elle ne doit pas être autrement faite qu'Emi! *(Vers le public.)* Je commençais à croquer le marmot, surtout que je n'en menais pas large dans ce milieu où j'étais légèrement honteux de la bassesse de mes réflexions; je m'apprêtais à me tirer lorsque mes yeux sont tombés sur un magnétophone ouvert. J'eus l'impression d'avoir trouvé un ami cher. Il suffisait peut-être d'appuyer sur une touche pour que Tom Jones ou Sylvie Vartan m'adresse un « Hello » amical! J'ai appuyé sur une touche. *(La voix de Hans au magnétophone.)* « ... j'ai compris avec toute la force de mon être, avec toutes les fibres de ma chair, que jusqu'alors ma vie n'avait été qu'un mensonge ». *(La voix s'amplifie, devient stridente; avec une sorte de volupté.)* « ... un mensonge... un mensonge... un mensonge! » *(Alex bondit sur ses pieds, mais la bande se déroule à vide.)*

ALEX. — Je me souviens que j'ai sursauté, affolé par la surprise et effrayé par mon indiscrétion. Tout comme si j'avais ouvert, sans frapper, la porte du bureau du rédacteur en chef et l'avais surpris assis à la turque sur son bureau et fumant, à poil, un cigare. Mais comme la voix de Hans s'était tue j'ai vite repris mes esprits. *(Il arrête le magnétophone.)* Mais je n'ai pas résisté longtemps. Mes scrupules de bienséance s'étaient évanouis devant une curiosité irrésistible, démoniaque. Oui, oui, démoniaque. J'ai remis donc la bande. *(Il fait marcher le magnétophone. La voix de Hans neutre, professionnelle)*: « Ceux qui regardent extérieurement les Mathématiques voient leur essence dans le calcul. Eh bien, pour le plus grand nombre des mathématiciens d'aujourd'hui le calcul est un expédient commode mais imparfait, un accessoire à caractère manifestement transitoire. La réalité dans les mathématiques pures est constituée par le monde des concepts. Tout ce qui s'interpose entre le sujet rationnel et les notions trouble leur reflètement dans l'esprit. »*

(De nouveau la voix s'interrompt et la bande se déroule à vide. Alex, perplexe, écarquille les yeux. Entrée sans se faire remarquer, Laura, qui vient d'écouter tout le passage, s'approche du magnétophone et l'arrête. Se retournant souriante vers Alex, elle lui tend la main d'un geste viril.)

LAURA. — Vous êtes Alex, l'ami de Hans, n'est-ce pas? *(Montrant le magnétophone.)* N'ayez pas peur, on n'est pas une maison de fous. Hans dicte ses cours au magnétophone, il n'a pas la patience de les écrire. J'espère que vous ne vous êtes pas trop ennuyé. Je rentre du bureau et Hans, cela me surprend qu'il... *(un temps)*, mais il doit arriver d'un moment à l'autre. D'habitude il est exact comme un chronomètre. D'ici là, je vous prie de m'excuser, je vais prendre un bain et changer de robe.

ALEX *(stupéfait par sa manière d'être)*. — Je vous demande pardon... je passerai une autre fois.

LAURA. — La faute en est à nous. Hans savait que vous alliez venir. Que préférez-vous, un cognac, une bénédictine?

ALEX.—Je vous en prie, madame..

LAURA. — Alors c'est moi qui décide. J'ai une bénédictine véritable, apportée de Paris par Hans. A chaque fois qu'il va à l'étranger, je lui colle toute une liste de choses nécessaires dans un ménage, même si nous on n'en profite pas, comme c'est le cas avec l'alcool. *(Elle le sert.)*

* I. Barbu, grand poète et mathématicien roumain (1895—1961)

ALEX. — Mais, madame, il ne faut pas...

LAURA *(sans familiarité, sur un ton sans réplique contrastant avec l'amabilité des paroles).* — Oh, que de formalisme! Je sais que vous êtes des amis d'enfance et c'est pour ça que je prends la liberté de vous laisser seul le temps de prendre mon bain, sans craindre de vous vexer. Nous sommes entre amis, pas vrai? A propos, pour vous je ne suis pas madame mais tout simplement Laura; et vous-même, vous êtes Alex. D'accord? *(Sur le point de sortir.)* A tout à l'heure. *(Montrant le magnétophone.)* Il doit y avoir aussi de la musique sur la bande. Lorsque Hans s'ennuie, il imprime de temps à autre, d'après la radio. Le magnétophone, c'est son jouet. *(Elle sort.)*

ALEX *(laissant libre cours à sa colère).* — Elle prend son bain! Elle ne peut pas dire: je vais prendre une douche, comme tout le monde! *(Riant.)* Et ce pauvre Hans qui va aux congrès avec cette liste à son cou, comme un petit cabot que l'on envoie faire des achats! *(Imitant Laura.)* Pour vous je suis Laura! Ce sans-façon, elle l'a appris dans les romans américains! Autrement, pas mal, quoique congelée comme une entrecôte d'importation. Cela lui efface aussi les rides, car elle a sûrement quelques années de plus que Hans. *(Jouant avec le magnétophone, remettant la bande et riant.)* Je serais curieux de savoir comment qu'ils font l'amour, ces deux-là? Par correspondance probablement. Je vois ça d'ici: Laura en train de lire... qu'est-ce qu'elle pourrait lire pendant ce temps-là! Paris Match? Non, ce n'est pas son genre. Plutôt... *(Il est interrompu par la voix de Hans au magnétophone.)* ... « Mes cuisses nues serraient le ventre du cheval et de minuscules étincelles jaillissaient de ses poils luisants et secs, lorsque mes mollets, avec une infinie volupté, frottaient doucement ce ventre. Je devais serrer bien fort la bride pour empêcher qu'il ne s'élance, pareil aux coursiers fabuleux, parmi les constellations. » *(Hans vient d'entrer et d'un geste nerveux ferme le magnétophone.)*

HANS *(énervé).* — Je ne te savais pas indiscret.

ALEX *(cassant).* — Excuse-moi. C'est ta femme qui m'avait prié de chercher de la musique pendant qu'elle « prend son bain ». *(S'adressant au public.)* Je savais qu'il avait raison, mais j'étais quand même outré de son accusation. *(A Hans.)* Tes essais littéraires ne m'intéressent nullement. *(Regardant l'heure.)* D'ailleurs, il est beaucoup plus de six heures et je dois m'en aller.

HANS. — Excuse-moi Alex, j'ai été grossier. Mais, bon sang, on ne va pas se brouiller pour un stupide malentendu.

ALEX. — Je n'accepte pas ta supposition quant à...

HANS. — Je ne suppose rien et je reconnais avoir agi comme un mufle. *(Souriant, décontracté et même intéressé.)* A vrai dire, je regrette de t'avoir empêché d'écouter jusqu'au bout. Cela aurait simplifié pas mal les choses. Tu as quelques minutes?

ALEX. — Tu sais que je n'entends pas grand-chose à la littérature...

HANS. — Il n'est pas question de littérature. Attends, que je voie si la porte est fermée. Laura ne comprendrait rien. *(Il va vers la cantonade.)*

ALEX *(s'adressant au public).* — Comme si moi je comprenais quelque chose! Mais de nouveau je mourais de curiosité.

HANS *(revenant en scène).* — Pas besoin de faire marcher le magnétophone. Je te raconterai moi la suite, peut-être pas avec les mêmes paroles, mais le sens en est certainement le même. *(Le texte qui suit doit être raconté simplement, sans détours, avec beaucoup de conviction, comme un fait réel.)* « Je faisais corps avec le cheval, et c'était magnifique. Le mors tiré brutalement lui meurtrissait la chair tendre des naseaux et il tremblait au point que chaque petit muscle transmettait, à tra-

vers l'échine dorsale, une vive trépidation qui montait vers le nœud cervical puis se ramifiait et explosait me procurant une joie inouïe. De là-haut, du sommet de la colline et jusque dans la vallée, en bordure du lac, gisaient dans les ténèbres les baraques des blancs; on ne pouvait rien voir, mais moi je savais que ces baraques étaient là et que bientôt l'horizon serait tout autour illuminé par leur incendie. J'étais recueilli et immobile dans la nuit, attendant l'heure. Quand le croissant de la lune se leva de derrière la colline, j'ai levé le bras et enfoncé les talons dans le ventre du cheval en criant l'appel. J'ai senti comment, en même temps que moi, serrés autour de mon cri comme autour d'un étendard, foulant la terre qui s'éboulait sous leurs sabots, quarante chevaux sauvages, montés par quarante corps nus, toute ma tribu, fidèle comme les doigts d'une main, se précipitaient dans la vallée. Plus tard, sous la voûte du ciel incendié, je poussais mon cheval dans l'eau, et l'onde se mit à grésiller comme si un fer rougi au feu l'avait pénétrée. » *(Un long silence.)*

ALEX *(s'amusant, au public).* — De toute ma vie je ne m'étais senti aussi gêné qu'en ce moment. Hans se taisait, absent, un sourire presque niais sur ses lèvres. Je m'attendais à je ne sais quelle révélation et voilà que... Je me tenais à quatre pour ne pas bâiller, mais il fallait bien que je dise quelque chose. *(Il toussote, mal à l'aise.)* Je ne savais pas que tu faisais de la littérature.

HANS *(revenu à lui).* — C'est une aventure réelle.

ALEX *(il a un petit rire bête).* — A d'autres...

HANS *(sincèrement intrigué).* — Que veux-tu que j'en fasse, de la littérature? J'ai d'autres chats à fouetter, moi. *(S'échauffant.)* Tu ne te rappelles donc pas que derrière notre maison de F. une grande vallée s'étalait jusqu'à l'étang et que l'automne on incendiait le roseau? Les autorités locales étaient averties. Mais, une nuit, du temps où j'avais dix ans et que j'étais Winétou, c'est moi qui ai mis le feu à ce roseau. Les cloches se mirent en branle dans la ville et les pompiers, pressés d'arriver, poussaient leurs tonneaux à une telle allure que ceux-ci perdaient leurs douves en route, cahotés comme ils étaient dans les venelles caillouteuses.

ALEX *(riant).* — Et le coursier, le fameux coursier?

HANS. — C'était une badine, bien sûr, une longue badine de noisetier.

ALEX. — Et tu prétends ne pas faire de la littérature!

HANS *(haussant les épaules).* — Ça c'est la seule vraie, réelle, aventure de ma vie. Ce qu'il y a de plus étrange, c'est que je ne m'en suis souvenu qu'en ce moment. Ou peut-être que ce n'est même pas étrange mais tout le contraire. Oui, sûrement... *(Il redevient préoccupé, absent.)*

ALEX *(s'adressant au public).* — Idiot, je ne le suis pas; je goûte aussi la plaisanterie, et quoique celle-ci ne fût pas très drôle, j'aurais pu faire, en fin de compte, un petit effort et rigoler quand même si... si je n'avais pas su que Hans est un type... non pas sérieux... mais terriblement sérieux, autrement que nous. En effet, la supposition qu'il voulait faire de la littérature était absolument ridicule, voire stupide. De sorte que j'étais comme pétrifié dans mon fauteuil, sans trouver un mot.

HANS *(après un silence, se remet à sourire).* — Au téléphone tu disais avoir des nouvelles sensationnelles.

ALEX *(avec un faux détachement).* — Sensationnelles! *(S'adressant au public.)* Enfin, le moment était arrivé où j'allais moi aussi le harceler un peu, être maître de la situation. *(A Hans.)* Je voulais te dire qu'hier j'ai rendu visite à madame Artenie.

HANS *(tressaillant).* — Comment, tu l'as trouvée?

ALEX. — Non seulement je l'ai trouvée mais je suis allé chez elle, on a bu

le café et on a longuement bavardé. *(Il rit.)* Mon pauvre vieux, il faut que je dissipe toutes tes illusions. C'est une femme dans les cinquante ans, vulgaire, sotte et antipathique en plus.

HANS *(avec une surprenante satisfaction).* — Vraiment?

ALEX *(surpris).* — Je ne m'attendais pas à ce que cela te fasse plaisir. En tous cas, tu m'as offert un sujet de méditation pour lequel je te remercie. Quelle sinistre chose que le temps. Si quelqu'un veut encore me parler d'amour, je me mettrai à hurler. Entre la femme du journal intime et celle d'aujourd'hui il n'y a aucun rapport.

HANS *(souriant).* — Bien sûr que non, aucun rapport.

ALEX. — Elle est bien bonne! Il n'y a que sa carte d'identité que je ne lui ai pas demandée. Elle a emménagé là-bas en 1956.

HANS. — Il n'y a aucun rapport, mais pas parce que de tels changements seraient impossibles. Malheureusement, ça arrive souvent. Que reste-t-il des enfants qu'on a été? Nous deux? Mais il est impossible qu'il s'agisse de la même femme parce que... *(il s'arrête)* enfin, inutile de t'expliquer ça, mais je suis certain, absolument certain.

ALEX. — Puisque tu es si certain que ça, pourquoi alors tout ce micmac?

HANS. — J'aurais voulu savoir si elle vit encore. Quoique sur ce chapitre aussi je n'aie aucun doute.

ALEX *(exaspéré).* — Mais bon Dieu de bon Dieu, tu ne vois donc pas que tu bats la campagne? Je te dis qu'hier j'ai eu un entretien avec elle. Que je lui ai même baisé la main. Je t'assure qu'elle a une main de cuisinière: une main charnue et grossière, qui est loin d'être celle d'un esprit.

HANS. — C'est bon, Thomas le mécréant, tiens, regarde! *(Il sort de sa poche une photo.)* Voici sa photo.

ALEX *(prend la photo, la regarde, stupéfait, en bredouillant).* — Tu as raison... Ce n'est pas elle... Tu ne veux pas me dire pourquo toute cette histoire te préoccupe? A moi elle me paraît morbide, anormale. *(Regardant Hans avec effroi.)* Qu'est-ce qui se passe, tu ne te sens pas bien?

HANS *(après un long silence quand, étouffant, il essaye d'arracher son col et cherche à retrouver son souffle).* — Non, ce n'est rien, c'est déjà passé. *(Un temps.)* Tu as raison, c'est anormal et plus même, suspect, louche. La seule chose que j'aie vraiment aimé dans mon existence c'est la beauté lumineuse de la raison; *(dégoûté)* et maintenant j'ai continuellement la sensation de marcher dans une brouillasse répugnante, et que mes jambes s'enfoncent toujours davantage dans un bourbier tiède où grouillent toutes sortes de larves gluantes. Cela m'écœure et m'effraie; j'ai la nausée et, malgré tout, il m'est impossible de résister à la tentation d'aller de l'avant et de m'enfoncer plus profondément.

ALEX. — Il faudrait peut-être aller voir un docteur.

HANS. — Tu parles comme Laura! Non, je ne suis pas fou, et c'est ça le plus grave. J'ai les nerfs à fleur de peau, comme si mon corps était écorché par un dieu cruel. Tu comprends?

ALEX. — Non, c'est trop confus, trop symbolique pour moi. *(Enervé.)* Ton état doit avoir un nom, quelque chose à quoi s'accrocher, un terme que l'on puisse dénicher dans un dictionnaire, au moins en latin!

HANS. — Tu n'as pas remarqué que le dernier des illettrés aussi, quand il veut exprimer une chose qui le dépasse, bredouille toutes sortes de métaphores stupides? Je ne suis pas en état d'exprimer plus clairement ce qui m'arrive. *(Avec passion.)* Mais c'est la réalité, je jure que c'est tout aussi réel que cette table que je serre de toutes mes forces. Regarde mes ongles, ils sont devenus tout blancs.

ALEX. — Et en dehors du bourbier aux larves gluantes?

HANS. — Oui, il y a encore quelque chose. Cette fois-ci c'est un fait réel,

comme tu le voulais. Quand je n'ai pas le frisson à cause de tous ces délices équivoques, de toutes ces terreurs et de cette volupté, j'ai continuellement envie de rigoler. Je ne prends plus rien au sérieux. Tout ce qui m'entoure, tout ce que j'ai réalisé dans ma vie, la conversation, les bouquins, les maisons, les rues, les voyages sur la lune, la certitude que un et un font deux, ton regard d'en ce moment, jusqu'à la manière dont ces fauteuils sont placés, tout cela provoque en moi un irrépressible besoin de rire. *(Il a un bref éclat de rire.)*

ALEX *(violent).* — Ne ris plus, je te défends de rire!

HANS. — Ça va, je ne ris plus. *(Mais on voit bien qu'il fait de gros efforts pour se maîtriser.)* Je ne veux pas te faire peur.

ALEX *(exaspéré, se met debout en hurlant presque).* — Et qu'est-ce qu'elle vient foutre dans tout cela, cette sacrée femme?

HANS *(après un silence).* — C'est ce que je ne comprends pas, moi non plus. Je n'arrive pas à comprendre. Rien que des suppositions. Mais un beau jour je le saurai, car autrement...

ALEX. — ... Autrement?

HANS. — Si je n'espérais pas qu'au-delà de cet état d'esprit je découvrirai quelque chose, crois-tu que je m'abandonnerais bêtement, comme une femmelette?

ALEX. — Qu'est-ce que tu espères découvrir?

HANS. — Sais-je moi! Probablement une réalité que j'ignore encore. J'ai quelques éléments, mais je ne puis en établir les rapports.

ALEX *(prudemment, tâtonnant).* — Dis-moi, Hans... est-ce que par hasard tu ne crois pas... que cette femme est morte? *(Hans le regarde longuement, puis il approuve d'un lent mouvement de la tête.)*

(Obscurité)

ANCA. — Du jour où Vlad m'a dit qu'il m'aimait, j'ai perdu la notion du temps. Combien de mois se sont écoulés? Un, deux, trois? Comment est-il possible qu'un être humain puisse sentir dans son pauvre cœur tant de tourments et tant de joie, sans se déchirer? Les souffrances sont éphémères, elles passent. Mais la douceur empoisonnée du bonheur reste toujours. Ceux qui ont mordu à ce fruit défendu et reviennent à la réalité auront éternellement le regard aveugle des statues. Mon Dieu, combien j'ai aimé cet homme et combien je me suis torturée! *(Un temps. Elle se lève.)* J'ai toujours eu la certitude que mon sentiment pour George était de l'amour. Pendant dix ans j'ai cru cela. *(Glaciale.)* Maintenant j'ai envie d'en rire. Est-ce que je n'ai pas droit à la vérité? Pour moi, comme femme, Vlad est ma vérité. Je pouvais mourir sans le connaître et sans que je connaisse mon propre cœur. Mais maintenant que je sais, quel que puisse être le prix, rien ne me semblera trop cher. Je suis riche, d'une richesse effrayante! Et bien que j'aie terriblement pitié de George, et quoique consciente de tout le mal que je lui ai fait, je ne me sens pas coupable. *(Criant presque.)* Je ne puis me sentir coupable! *(Elle quitte la scène, pendant que Hans, qui l'avait écoutée, allume une cigarette. La scène est brusquement inondée par la lumière et Laura fait son entrée. Elle est en chemise de nuit sur laquelle elle vient d'endosser une robe de chambre légère. Laura regarde longuement Hans, réalisant qn'il n'est pas rasé, qu'il est sale, les vêtements fripés et sans souliers.)*

LAURA *(avec reproche et anxiété dans la voix, le regard méprisant).* — Dans quel état tu es!

HANS. — Excuse-moi, Laura, je n'ai pas voulu te réveiller. Regarde, j'ai enlevé aussi mes chaussures pour ne pas faire de bruit.

LAURA. — Tu étais si sûr que ça que je dormais?

HANS *(gêné).* — Lorsque je suis sorti cette nuit, j'ai tendu l'oreille à la porte de ta chambre à coucher et il n'y

avait aucun bruit. J'étais persuadé que tu dormais.

LAURA. — Tu crois vraiment que j'ai fermé l'œil un seul instant depuis huit jours? Regarde-moi dans quel état je suis! Non, pas comme ça, avec plus d'attention, comme je me regarde moi, dans la glace, dégoûtée de cette figure stupide de femme abandonnée et pleurnicheuse.

HANS. —Il ne faut pas exagérer, Laura, tu es tout simplement un peu fatiguée; sans quoi, tu as bonne mine, très bonne mine, tu es gentille. *(Essayant de plaisanter.)* Surtout dans cette robe de chambre vaporeuse, que je ne t'ai jamais vue.

LAURA *(ironique).* — Je l'ai depuis un an. Et je ne suis pas dégoûtée seulement de mon extérieur! Je suis écœurée de mon attente, de la façon dont je dresse l'oreille pour savoir si la porte s'ouvre, d'être sûre que tu es rentré.

HANS *(il sourit sottement).* — Mais je suis là, Laura. Qu'est-ce que c'est que ces idées? Je me suis promené, tout simplement.

LAURA. — Jusqu'à cinq heures du matin! Et où, dans quel bourbier? En quel... *(haussant les épaules)* enfin... passe au moins dans la salle de bains, mais après, frotte-la avec du détergent et flambe-la. Tu trouveras le flacon d'alcool dans le petit placard. *(Elle va pour sortir.)*

HANS. — Laura!

LAURA *(se retournant).* — Je voudrais que tu puisses comprendre une seule chose: je ne suis pas jalouse mais uniquement dégoûtée.

HANS *(perplexe).* — Jalouse de quoi?

LAURA. — Ecoute, Hans, si je ne suis plus la femme qu'il te faut, mieux vaut me le dire.

HANS. — Mais, Laura...

LAURA *(calme).* — Je t'en prie, laisse-moi parler. Nous sommes depuis trois ans ensemble; j'ai tout fait pour avoir un joli intérieur et une vie propre mais il se peut, et j'ai pensé à tout cela ces dernières nuits, que toi, tu aies besoin de... d'autre chose... *(avec une violence inattendue)* d'une putain, d'une de ces femmes qui sentent l'alcôve, en dépit de tout le savon et de tous les parfums. Mais au moins dis-le, sois honnête, pour que je sache à quoi m'en tenir.

HANS *(surpris, avec gentillesse).* — Tu es complètement folle.

LAURA. — Vous n'êtes tous que des cochons de mâles, en train de fouir du groin le fumier, dans l'espoir de trouver la femelle avec laquelle vous accoupler. N'importe où, à la va-vite, en cachette! Au moins si tu ne rentrais pas les souliers à la main.

HANS *(sévère).* — Je n'ai jamais cru que tu pouvais être à ce point vulgaire.

LAURA. — C'est toi qui parles? Tu oses prétendre qu'il ne s'agit pas d'une femme?

HANS. — Tu es grotesque.

LAURA. — Je t'ai posé une question précise et je te demande de me répondre de même.

HANS. — Bien entendu qu'il ne s'agit d'aucune femme. *(Après un silence, hésitant.)* Ou du moins pas dans le sens que tu crois.

LAURA *(railleuse).* — Dans un sens métaphysique peut-être?

HANS *(tout aussi railleur, après un moment).* — Tu sais, je crois que c'est le mot tout indiqué.

LAURA. — Lorsqu'un homme parle d'une femme en des termes aussi spiritualisés, c'est qu'il a déjà enlevé ses bretelles ou qu'il est tout près de le faire.

HANS. — Tais-toi, Laura!

LAURA. — Je suis capable d'entendre n'importe quoi, mais je ne puis supporter les vilenies, c'est au-dessus de mes forces.

HANS. — C'est bon, je vais essayer de t'expliquer.

LAURA. — C'est inutile; qu'est-ce que tu pourrais m'expliquer, alors que je te regarde et je flaire ton odeur? Tu

sens... tu sens la bête crasseuse et lubrique.

HANS *(riant)*. — Comme le dieu Pan, le grand Pan ! Tu ne savais pas que le grand Pan est mort !

LAURA *(tout à coup vaincue et lasse)*. — Où as-tu été, Hans ?

HANS. — Je te l'ai dit. J'ai vadrouillé dans les rues et puis je me suis assoupi sur un banc au jardin zoologique.

LAURA *(interdite)*. — Où ?

HANS. — Au jardin zoologique. Lorsque les gardiens ont fait le tour de contrôle, avant la fermeture, je me suis caché dans un fourré *(il montre ses vêtements)*, c'est pour ça que j'ai cet aspect. D'ailleurs je crois que je me suis même accroché à un barbelé au moment où je me faufilais par une brèche de la palissade. Maintenant que je l'ai découverte, il me sera plus facile d'entrer chaque fois que j'en aurai envie.

LAURA *(effrayée)*. — Mais pourquoi faut-il que tu ailles là-bas pendant la nuit ?

HANS. — Il ne faut pas. Mais le jour il y a trop de monde. Tandis que la nuit c'est différent. Comme je voudrais me lier d'amitié avec la panthère ! Mais elle est terriblement orgueilleuse. Même lorsque je m'assieds près de sa cage, dans le noir, elle ne se met pas en colère. Elle fait semblant d'ignorer ma présence, tout en fermant les yeux et en ronronnant. Des fois il faut que je patiente longtemps, et l'attente est tellement intolérable qu'au moment où, brusquement, je suis pris dans le rayon vert de son regard braqué sur moi, c'est comme si quelqu'un me déchargeait un revolver dans la poitrine. Cette nuit, j'ai passé mon bras à travers les barreaux de la cage et elle ne m'a rien fait. Il est vrai que je ne l'ai gardé qu'un instant.

LAURA *(de plus en plus perplexe)*. — Et toutes ces nuits, tu les a passées là-bas ?

HANS. — Pas toutes. Les trois dernières seulement. Je ne savais pas qu'il y avait ce jardin zoologique. Les autres nuits j'ai réellement vagabondé par les rues de la ville.

QU'EST-CE QUE TU AS ? (LAURA—LUCIA MUREŞAN et HANS—AL. REPAN)

LAURA *(après un temps, épouvantée)*. — Pourquoi as-tu fait cette chose... affreuse ?

HANS. — Affreuse ? J'ai pensé, moi aussi, que cette conduite pourrait paraître bizarre, mais c'est idiot.

LAURA. — Hans, qu'est-ce qui se passe, où es-tu ?

HANS. — Ma parole, Laura, tu poses de ces questions ! Où veux-tu que je sois ! Tu ne vois donc pas ? Je suis là. Allons, viens tout près de moi, qu'on bavarde tranquillement, comme de vieux amis. Crois-moi, je serais content si tu pouvais comprendre. Pourquoi me regardes-tu comme ça ? Allons, viens.

LAURA. — Je ne peux pas, tu me fais peur.

HANS *(riant)*. — Tu te fiches de moi, Laura. A qui pourrais-je faire peur ? *(Il arrache son col, comme sous l'empire d'une douleur insupportable.)*

LAURA. — Qu'est-ce que tu as ?

HANS *(portant une main à son cou)*. — Je ne sais. J'ai mal... j'étouf-

fe... *(Tandis que la douleur le terrasse, la lumière décroît, puis s'éteint.)*

(Obscurité)

ALEX *(s'adressant au public).* — Il y avait un bon bout de temps que je n'avais plus revu Hans, quoique entre-temps j'eusse appris pas mal de choses que je supposais pouvoir rudement l'intéresser. Mais je n'avais pas envie de le rencontrer. Plus les faits devenaient clairs, et plus leur sens me semblait équivoque et toute cette histoire avait fini par m'enquiquiner. Il est facile de comprendre pourquoi je suis resté stupéfié lorsqu'à ma porte vint sonner... *(Sonnerie.)*

LAURA *(entrant).* — Je sais que je suis impardonnable d'entrer chez vous comme ça, en coup de vent.

ALEX *(alarmé).* — Il est arrivé quelque chose à Hans?

LAURA. — A quoi pensez-vous au juste?

ALEX. — Sais-je moi, à un accident... à...

LAURA. — Non, de ce point de vue rien ne lui est arrivé. Quoique, il y a quelques jours, il se soit évanoui.

ALEX. — Qu'est-ce qu'il a dit, le docteur?

LAURA. — Il n'a pas voulu que j'appelle le docteur. Il prétend s'être évanoui à cause de la faim.

ALEX *(abasourdi).* — Pardon?

LAURA. — Exactement. Il m'a dit ne pas avoir mangé depuis trois jours.

ALEX. — Et vous, vous ne saviez rien de tout ça?

LAURA. — Que puis-je savoir, moi, sur Hans!? On ne se rencontre presque plus. *(Très catégorique.)* C'est pour cela que je suis venue vous trouver. Vous êtes son seul ami, le seul qui puisse me dire la vérité.

ALEX *(s'adressant au public).* — Je regardais cette femme qui avait le don de me faire sortir de mes gonds, avec ses airs de tout savoir, au point qu'elle vous donnait l'envie de l'envoyer promener ou de lui dire une cochonnerie, ou de lui faire un croc-en-jambe, histoire de voir comment elle réagirait, et je ne la reconnaissais plus. Pour sûr, son comportement était tout aussi tranchant, comme avant, mais au fond de ses yeux je lisais un désarroi qui allait jusqu'à la stupeur. *(A Laura.)* Je ne comprends pas, madame, à quoi faites-vous allusion?

LAURA. — Je veux savoir la cause du changement de Hans.

ALEX. — Mais pour cela il aurait fallu que je remarque moi-même un changement chez lui. Vous vous trompez si vous croyez que je suis dans ses confidences. Je ne connais presque rien de sa vie et absolument rien de sa vie intime.

LAURA. — Alors, c'est moi qui vais vous faire des confidences.

ALEX. — Sincèrement parlant, je préférerais que vous vous en absteniez. *(Que le diable m'emporte si je mentais. La satisfaction de l'humilier était plus forte que la curiosité et, d'ailleurs, cela me déplaisait d'entendre sur Hans des choses qu'il ne m'aurait pas confiées lui-même.)*

LAURA. — Je tiens à vous dire qu'avant de venir chez vous j'ai pensé que tout ce que vous me diriez ne pourrait m'humilier davantage que le fait même d'être ici.

ALEX *(dépité, vers le public).* — Ainsi donc, la dame daignait s'abaisser jusqu'à moi, un type quelconque, un pion dans son jeu d'échecs, mais voulait tout de même garder ses distances. *(A Laura).* Il est vrai que lorsqu'une femme vient de son propre chef chez un homme seul, quel qu'en soit le prétexte, elle peut s'attendre à n'importe quoi. *(Laura se tait, stoïquement.)* Donc, en venant ici, vous avez bu, comme on dit, la coupe de toutes les humiliations.

LAURA. — Exactement.

ALEX *(méchamment).* — Eh bien, votre sacrifice aura été inutile.

LAURA.— Ah non, je ne pourrais pas supporter pareille chose.

ALEX *(sec).* — Je vous répète que je ne sais rien sur Hans.

LAURA. — Mais vous n'allez pas pouvoir m'empêcher de parler. Depuis un mois environ il est totalement absent, on dirait qu'il ignore mon existence. Il s'absente pendant des nuits et des jours entiers. Il ne va même plus à l'institut. Il ne travaille plus. Savez-vous où il dort la nuit? Au jardin zoologique près de la cage d'une panthère.

ALEX *(éberlué)*. — Où ça?

LAURA. — Près de la cage d'une panthère.

ALEX *(s'adressant au public)*. — J'étais complètement abasourdi. Mais, chose bizarre, dans la confusion et l'embarras suscités en moi, j'ai eu pour la première fois comme un trait de lumière, comme dans ces jeux d'enfants, quand on cherche un objet caché et qu'on vous crie « Chaud, bouillant », mais tout ça ne dura qu'une seconde. Probablement que j'avais l'air hébété car Laura ajouta avec irritation.

LAURA. — Eh bien, vous ne dites rien?

ALEX *(sincère)*. — Je ne sais que dire, je ne comprends pas.

LAURA. — C'est clair pourtant. Il n'y a que deux alternatives. Ou Hans est fou, un fou qui circule en liberté, ou...

ALEX. — Mais c'est odieux ce que vous dites là! Vous savez parfaitement que Hans est beaucoup plus sain d'esprit que moi et que vous-même.

LAURA *(enchaînant)*. — ... ou bien dans sa vie il y a une femme qui le mène à la ruine.

ALEX *(promptement)*. — D'où le savez-vous?

LAURA. — Ah, c'était donc ça! J'étais sûre. Vous auriez pu me le dire dès le début, car je ne suis là que pour la confirmation.

ALEX. — Mais je n'ai rien dit. Vous avez été si catégorique que j'ai tout simplement demandé: d'où le savez-vous? (Au même instant je me suis rendu compte que je ne devais pour rien au monde lui parler d'Anca Artenie. Elle n'aurait rien compris et pouvait effectivement le considérer comme fou. Moi non plus, d'ailleurs, je ne comprenais pas grand-chose, mais je savais qu'il n'était pas fou. Et, en fin de compte, toute cette histoire c'était son secret à lui et à moi.)

LAURA *(dédaigneuse)*. — L'éternelle et dégoûtante connivence des hommes. Si vous saviez à quel point vous êtes répugnants avec vos promiscuités joviales et calculées!

ALEX. — Ecoutez, madame, je vous donne ma parole d'honneur que j'ignore absolument l'existence d'une femme dans la vie de Hans. (Et je ne mentais nullement, puisqu'en ce temps-là je savais que Anca Artenie, que d'ailleurs Hans n'avait jamais connue, était morte et poussière depuis bien longtemps.) Et j'ajoute qu'une telle supposition est absurde. *(Se levant.)* Et avec ça je n'ai plus rien à vous apprendre.

LAURA *(elle se lève aussi et se dirige vers la sortie, en prononçant par-dessus l'épaule, d'une voix méprisante)*. — Je croyais que vous étiez son ami.

ALEX *(hostile)*. — De toute façon, davantage que vous n'êtes sa femme. *(Laura est tellement abasourdie qu'elle perd toute contenance.)*

LAURA. — Qu'est-ce que vous dites?

ALEX. — Vous avez parfaitement entendu. *(Terriblement en colère mais cherchant à se dominer.)* Et si vous y tenez, je peux compléter: votre comportement, pendant toute cette soirée, n'a pas été celui d'une épouse inquiète, mais celui d'une... *(il s'arrête.)*

LAURA *(étrangement excitée)*. — ... d'une... Continuez donc, vous n'en avez plus le courage?

ALEX. — D'une putain.

LAURA *(se laissant tomber sur une chaise)*. — Moi... *(avec un rire hystérique, faux)* je donne l'impression d'une... *(avec une sorte de lascivité)* je vous prie de répéter le mot.

ALEX. — D'une putain, faussement honorable, qui est en train de perdre son meilleur client. *(Laura, la tête dans ses mains. On ne voit pas son visage. Alex,*

s'adressant au public.) Il est temps que je donne une explication. Elle sera un peu confuse, car même en ce moment je n'arrive pas à voir très clair en moi. Je ressentais contre cette femme une rage curieuse, où un réel mépris — j'étais persuadé qu'elle n'aimait pas Hans, ou bien que ce qu'elle croyait être de l'amour n'avait aucun rapport avec ce sentiment — se mêlait à une excitation érotique et à un complexe d'infériorité d'autant plus intense que je ne m'en rendais pas compte. Aujourd'hui, quand Laura est depuis longtemps ma maîtresse et suce mon sang comme une sangsue, et que j'en ai par-dessus les oreilles, je me dis qu'en ce bas monde il existe une justice immanente. Je paye non pas la trahison d'un ami mais plutôt une bêtise.

LAURA *(excitée).* — Dites-le encore une fois !

ALEX *(suave).* — Quoi ? Putain ?

LAURA *(recueillie, se met debout, prête à partir, avec une attitude équivoque, un mélange de dignité froissée et de bizarre satisfaction).* — Je vous remercie.

ALEX. — Attendez. *(Laura s'arrête. — S'adressant au public.)* Je l'ai retenue car au moment où elle allait passer le seuil j'ai eu l'intuition de perdre l'unique chance d'apprendre, sinon toute l'explication du comportement de Hans, du moins une partie. La fulguration que j'avais eue quelques moments auparavant pouvait devenir lumière. Quelqu'un, oui, me criait : « Chaud, chaud, bouillant ! » Et il y avait aussi quelque chose de trouble, dont je ne m'étais pas rendu compte alors : je voulais coucher avec elle. Non pas tant à cause d'un désir physique, que pour le simple plaisir de l'humilier. Je m'en rends compte aujourd'hui, quand il est trop tard.

LAURA. — Vous ne trouvez pas que pour des gens qui se rencontrent pour la seconde fois, vous m'avez suffisamment insultée ?

ALEX *(va vers elle et lui baise la main).* — Je vous demande pardon. S'il y a un fou parmi nous, alors, c'est moi. Je me suis comporté d'une façon horrible. Il est vrai que Hans est mon meilleur ami, mon seul ami, vous ne pouvez pas concevoir ce qu'il représente pour moi... Ce que vous venez de me dire sur lui m'a si complètement retourné que j'ai perdu la tête. Mais si vous voulez que je fasse quelque chose pour vous, il faut tout me dire.

LAURA. — Je vous l'avais proposé.

ALEX. — Comme chez le médecin, alors. D'accord ?

LAURA *(avec un sourire équivoque; elle est visiblement autre depuis qu'Alex l'a insultée).* — Comme devant un psychanalyste ?

ALEX. — Oui.

LAURA. — C'est bon, j'accepte. J'espère que vous ne serez pas trop impoli. *(Elle s'assied.)* Alors, dites.

ALEX. — Pourquoi l'avez-vous épousé ? Par amour ? (Je jure que ce n'était pas un jeu de ma part et que je n'étais poussé que par la curiosité, comme un procureur qui flaire une piste.)

LAURA. — Bien sûr que par amour. Si vous supposez que je l'ai épousé par intérêt, vous vous fourvoyez. J'ai, et surtout j'avais, quand j'ai épousé Hans, ma petite indépendance personnelle. L'héritage de feu mon mari.

ALEX *(étonné).* — Vous avez déjà été mariée ?

LAURA. — Oui, pendant sept ans.

ALEX *(après un temps, en l'examinant longuement).* — Cela vous ennuie si je vous demandais des détails sur ce mariage ?

LAURA. — Je n'en vois pas la raison.

ALEX. — Vous m'avez promis de tout me dire.

LAURA. — Absolument tout ?

ALEX *(haussant les épaules).* — Si vous ne voulez pas...

LAURA. — Au fond, j'ai écrit tant d'autobiographies que je crois avoir acquis l'impudeur nécessaire. *(Elle rit nerveusement.)* Quoique cette autobiobraphie soit plutôt insolite. *(Elle regarde*

Alex dans l'espoir de le voir renoncer, mais lui se tait.) Eh, bien, j'ai été ce que l'on appelle une fille de bonne famille. Elevée à « Notre-Dame » jusqu'à la suppression de cette école; puis, éminente étudiante à la faculté, tout en courant le cachet pour pouvoir vivre, etc., etc. *(Avec ironie.)* Une nature noble, quoi.

ALEX. — Persiflage?

LAURA. — Lorsque je dis de bonne famille, c'est dans la vraie acception du mot, quoique...

ALEX. — Vierge?

LAURA. — Pardon?

ALEX. — Pucelle?

LAURA *(elle encaisse tout en le bravant).* — Bien sûr. Jusqu'à 24 ans, quand je me suis mariée. Mon père était en prison et ma cadette, épileptique.

ALEX. — Avec qui vous êtes-vous mariée?

LAURA. — Pourquoi portez-vous ce frison? C'est de mauvais goût.

ALEX. — Il était jeune?

LAURA. — Vous permettez? *(Elle va pour écarter le frison, mais s'attarde quelque peu dans les cheveux. Puis éclate d'un rire nerveux.)* Non. C'était un collectionneur d'art. *(Un temps.)* Agé de 65 ans.

ALEX *(avec compassion).* — Et vous êtes restée sept ans avec lui? *(Laura approuve de la tête).* Et pendant ce temps vous n'avez eu aucun...

LAURA. — Amant? *(Elle sourit tristement.)* Avec tout le dégoût que j'avais pour mon corps et pour tout ce qui me rappelait l'existence de fonctions physiologiques!

ALEX. — Alors comment pouvez-vous prétendre que le mariage avec Hans fut un mariage d'amour?

LAURA. — C'est justement à cause de ça que je l'ai aimé. Hans était si pur, si... comment dire... si loin de ces réalités... notre mariage a été extrêmement émouvant, unique.

ALEX. — Vous en êtes sûre?

LAURA. — Je voudrais quelque chose à boire.

ALEX. — Je n'ai que de la vodka russe. Elle n'est pas mauvaise. *(Stupéfait.)* Vous aimez boire?

LAURA. — Non, mais en ce moment j'aimerais bien un verre. *(Alex remplit deux verres. Laura avale la moitié du sien.)*

ALEX. — Si vous n'avez pas l'habitude, vous allez vous soûler.

LAURA. — Pourquoi aviez-vous cet air sarcastique lorsque je vous ai parlé de mon mariage avec Hans? Est-ce qu'il s'est plaint de moi?

ALEX. — Vous le connaissez mal si vous le croyez capable d'une chose pareille.

LAURA. — Il y a deux mois, cela ne me serait même pas passé par la tête. Mais aujourd'hui, je ne sais plus où j'en suis, ni qui je suis, ni qui il est. Ça fait tout drôle, de se regarder dans une glace et ne pas se reconnaître, comme si pendant 35 ans on avait porté un vêtement étranger dont on vient de se débarrasser. Aujourd'hui je ne veux qu'une chose: savoir ce qui se passe avec Hans.

ALEX. — Jalouse?

LAURA *(haussant les épaules).* — Après tout ce que je viens de vous raconter? Dégoût! De lui et de... *(elle s'arrête.)*

ALEX. — Et de vous.

LAURA. — Oui. Lui je le déteste, parce que j'ai découvert qu'il était tout aussi répugnant que les autres. Moi, parce que cette ambiance d'érotisme scabreux me salit et me submerge.

ALEX. — Et pourtant, cela vous fascine, pas vrai?

LAURA. — C'est faux.

ALEX. — Mais si. La frigidité mène soit à une austérité morbide, maniaque, soit au dévergondage.

LAURA *(avale le reste de sa vodka).* — Qui vous a dit que j'étais frigide?

ALEX. — Pas besoin qu'on me le dise; cela saute aux yeux. Pauvre Hans!

LAURA *(se levant).* — Pauvre?

ALEX. — Vous n'allez pas me faire croire que vous deux, vous avez mené une vie d'anges asexués!

LAURA. — Il semble que dans un mariage il y ait quelques opérations obligatoires: astiquer le parquet, faire la lessive et autres actions hygiéniques. Vous pouvez être tranquille. J'ai été une épouse docile. *(Prête à partir.)* Après cet interrogatoire indécent, puis-je savoir la vérité?

ALEX. — Je ne la connais pas encore. Je n'ai même pas le courage de dire que je la soupçonne, quoique...

LAURA. — Mais vous allez essayer de l'apprendre?

ALEX. — A quoi bon?

LAURA. — Pour arranger ma vie. Me libérer. Mais je vous avertis que si vous allez tout mettre au compte de cette prétendue... froideur... vous risquez de faire fausse route. Hans a lui aussi horreur de la sensualité.

ALEX. — C'est bon, je vous promets d'aller le trouver et de vous mettre au courant de ce qui pourrait vous intéresser. Des faits concrets. Je crois que c'est ça que vous voulez.

LAURA. — Oui, c'est ça. Mais je désire être mise au courant par téléphone.

ALEX. — Moi non plus je ne tiens pas à vous revoir.

LAURA *(elle sort mais revient au même instant).* — Ce mot que vous m'avez jeté à la figure...

ALEX. — Quel mot?

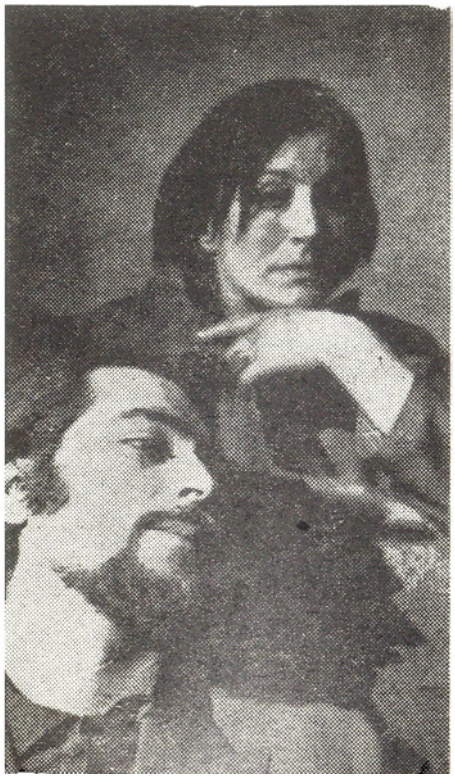
LAURA. — Je ne puis le prononcer à haute voix. *(Alex s'approche doucement.)* Ce mot... putain... est littéraire en un sens, non? C'est de la sorte que les hommes s'expriment entre eux lorsqu'ils parlent de ces femmes... qui font le trottoir. *(Elle le prend par le cou pour qu'il lui répète ce mot à l'oreille.)* Dites-le moi encore une fois! *(Au même instant elle l'embrasse sur les lèvres, sauvagement.)*

(Obscurité)

ANCA. — Je ne me rends pas compte comment je suis tombée malade. Je me rappelle pourtant que j'étais dans la rue quand les maisons se mirent à tournoyer. Il a fallu que je garde le lit presque deux mois, entre la vie et la mort. Du moins c'est ce que les autres racontent. Moi, je ne me souviens de rien. Mais au moment où George m'a passé le miroir au manche d'argent que je tenais de ma mère pour que je m'y regarde, j'ai pris peur. Oh, non, ce n'était pas à cause des souvenirs, tout était mort, j'avais tout oublié, je ne l'aimais plus. Ou, du moins, je n'avais plus la force d'aimer, ni de haïr, mais seulement de regarder mon visage transparent, les yeux cernés... et le regard... un regard venu de loin, de très loin, et qui m'était inconnu. Mais de tout ce qui restait encore de moi je sentais, qu'en dépit de cela, ce regard était la seule vérité: deux yeux qui contemplent le monde sans plus le reconnaître, ou pour mieux dire, sans plus le voir, car ils regardaient autre chose.

HANS. — Et après, Anca?

ANCA (GILDA MARINESCU). — MOI, JE NE ME SOUVIENS DE RIEN.



ANCA *(revenant à la première scène de la pièce).* — Novembre tirait à sa fin. J'étais encore très affaiblie et je grelottais sur le banc du parc. J'attendais George et en même temps je pensais qu'il fallait me dépêcher d'acheter des pommes de terre et de faire le saumurage, pour redevenir une épouse comme il faut, l'épouse qu'il méritait pour sa bonté et sa pureté d'âme. Je l'avais tant fait souffrir ! Mais ce soir on va acheter de la laine pour l'édredon rose et après on ira chez nos amis regarder la télé. Il paraît qu'on va redonner cette émission de San Remo, avec ce garçon aux longs cheveux... comment s'appelle-t-il... et la fille blonde qui est célèbre... elle a des disques enregistrés par dizaines de mille et des yachts et des châteaux et... Je crois que je ferais bien de préparer deux pots de piments-tomate... *(une feuille tombe)* tiens il y a encore des feuilles ! Que peut-on souhaiter de plus? Rien. Absolument rien. Tout est bien. Comme il se doit !

HANS. — Et après, Anca?

ANCA. — Alors, je l'ai senti derrière moi. Il arrivait comme d'habitude sur la pointe des pieds. « Oh, George, cria mon cœur, comme tu es bon et Dieu sait combien j'ai besoin de ta bonté ! » En réalité, j'ai prononcé seulement: « Oh, George ! » Il m'a demandé: « Tu as eu peur? » « Non, je t'attendais. » « Tu n'as pas eu froid? » « Mais si, un peu, mais tout en me reposant sur ce banc j'ai beaucoup réfléchi à toi... à moi... » Il m'a dit en souriant: « Tu sais, le marché va bientôt fermer et on n'aura plus notre édredon neuf. » Et moi de répondre: « Oui, on n'aura plus notre édredon rose. Et si on tarde, nous n'arriverons pas à temps chez nos amis, pour voir le festival de San Remo. » Il a dit: « Eh, tu vois ! Allons, lève-toi, ma petite vieille chérie ! » Alors j'ai répondu: « Et si on n'y allait plus, George? » Il a eu l'air contrarié: « Mais je suis parti exprès plus tôt du bureau, aujourd'hui j'ai une permission spéciale ! » « Ça ne fait rien, j'ai répondu, reste auprès de moi et donne-moi ta main. *(Elle fait le geste.)* Je n'en peux plus, George, je veux me confesser à toi, te dire tout ce qui s'est passé. Je n'ai plus la force de mentir. » Il m'a répondu: « Tais-toi ! Tu crois que c'est un endroit pour ça? Tu disais avoir froid. Et puis on pourrait nous entendre. » J'ai répondu: « Si je ne parle pas en ce moment, le mensonge va me tuer et je ne serai plus jamais une femme honnête. Je vais mourir, George, si tu m'empêches de parler ! » Il m'a dit: « Les gens passent la moitié de leur vie à se mordre les doigts pour les paroles prononcées dans l'autre moitié. Crois-moi, Anca, il vaut mieux se taire et se laisser vivre. Le temps est un grand guérisseur. » « Tu crois? » « Bien sûr, ma petite vieille. » « Alors, c'est comme tu veux. » J'ai quitté le banc et, suspendue à son bras, nous sommes partis à la recherche de cette laine pour l'édredon rose, et... Mais je me suis brusquement arrêtée en criant: « Non ! *(Un temps.)* Tu disais qu'il vaut mieux ne plus parler du passé et nous laisser vivre. Mais moi, je ne veux pas me laisser vivre. Je veux vivre réellement, à n'importe quel prix. Je suis un être humain, pas une larve. *(Un temps.)* George, on ferait mieux de se quitter. » Il s'arrêta, le regard baissé. « Je ne t'ai jamais fait de mal, Anca. » Les yeux embués de larmes j'ai répondu: « C'est vrai, mais, pour continuer de vivre je suis forcée de te faire du mal. Tu sais ce qu'il y a eu entre Vlad et moi? » « Tais-toi, a-t-il crié, je ne veux rien savoir ! » Alors je suis restée comme pétrifiée. « Par conséquent, tu le savais? Lorsque tu te couchais le soir auprès de moi tu savais que je pensais à lui, que je languissais après lui, que chaque fibre de mon cœur et de ma peau criait après lui, et tu n'as rien dit, pourtant? » « Misérable ! Oui, j'ai su dès le premier instant que tu mourais d'envie de coucher avec lui, et je l'ai su quand tu l'as fait, j'ai parfaitement su et je n'ai rien dit.

Et au lieu d'être reconnaissante tu joues les victimes expiatoires? C'est tout ce que tu as compris de ma générosité et de mon pardon?» Alors, je suis revenue à la réalité. Mon Dieu, quelle bêtise j'allais faire, acheter ma vie contre un pot de saumurés! Sa colère était tombée. Il me regardait d'un air malheureux. J'avais tellement pitié de lui et pourtant j'ai répondu: «George, je ne veux pas de ta magnanimité.» «Anca, avec le temps j'oublierai et je te pardonnerai, ne me quitte pas, qu'est-ce que tu vas devenir toute seule dans la vie?» J'ai répondu: «Je n'ai que faire de ton pardon, de ton oubli. Et si je ne peux plus survivre à... *(Un long silence, puis Anca se lève doucement, comme une somnambule, pareille au personnage irréel qu'elle est, et se dirige vers la sortie. Brusquement, elle s'arrête auprès de Hans.)*

HANS. — Tu peux partir, Anca. Je te remercie, mais il ne faut plus revenir. Tu m'entends, il ne faut plus jamais revenir. On n'a plus besoin de ta présence. Tu sais, j'ai été voir un médecin. Je ne suis pas fou mais simplement malade d'un cancer. *(Il porte la main à son cou...)* Mais ceci doit rester entre nous deux. Adieu, Anca. *(Anca, après un moment de silence, a un petit rire étrange puis, du bout de ses doigts, elle lui caresse le visage et sort.)*

(Obscurité)

HANS *(ce monologue sera prononcé dans une immobilité parfaite)*. — De nouveau tu es là? Pourquoi ne dis-tu rien? Crois-tu que mon angoisse n'est pas suffisante? *(Un temps.)* Je sais que de nouveau tu es là. Mes entrailles sentent ton approche avant que tu tournes vers moi ton regard bleu. D'abord, c'est le foie qui tressaille comme une souris apeurée; puis, ce sont les cordes blanches des nerfs qui vibrent de plus en plus fort; après, des millions de tambours tambourinent sans cesse dans mes tempes; et des ténèbres enserrent les monticules neigeux du cerveau. Que me veux-tu? Ne suis-je pas ta proie? Tu doutes encore? Ne suis-je pas ta nourriture déchiquetée, mâchée, ingurgitée? Ne suis-je pas tes crocs, tes griffes, ta panse, ton rictus, friands de viande crue? Ne me fais plus souffrir... Je ne peux plus endurer... Je mens, je supporte, je suis bien auprès de toi, c'est bon d'une manière inhumaine. Tu peux me supplicier. Je suis prêt. Attache-moi fort à l'essieu de la terre et que la sarabande commence! Je tourne, tourne, tourne... L'air est en flammes; les tonnerres gémissent au fond de l'horizon; la lumière descend des cieux. Je suffoque! Les mugissements des gongs brisent les tympans; les océans bouillonnent; les constellations culbutent; des soleils inconnus, rouges, violets, bleus, jaunes, glissent lentement sur la voûte noire. Des orgues coulent en hurlant par leurs tuyaux; des cuisses, des seins, des glaciers, des yeux crevés glissent... des gongs, des gongs, des gongs... Je n'en peux plus... laisse-moi... Je dégringole... Ténèbres. Doux flottement! Lumière! Immobilité! Silence! Alléluia! Au centre de ce mouvement, la contemplation. Au milieu du cercle le point. Les mots n'ont plus de sens. Les lèvres les rejettent... graines vides. Alléluia... Silence, silence, silence...

ALEX. — Je vous prie de me croire que cela n'a pas été un jeu d'enfant de trouver Hans. Parti de Bucarest sans laisser de traces, c'est Laura qui avait réussi à m'affoler avec ses insistances, voulant soi-disant le revoir pour la liquidation de son histoire. S'il n'y avait pas eu cette sacrée femme, probablement que je n'aurais pas bougé un doigt, à ce point j'en avais marre de tout ce micmac et, pour dire la vérité, j'avais aussi un peu peur à propos de Hans. Mais, au moment où j'ai découvert son adresse et que j'ai pris le train pour Valea Scurtă, mon ancienne fièvre m'a repris. Arrivé au village, il m'a suffi de m'arrêter au bistrot pour savoir où il logeait. «Un blond, un peu...» m'a dit le cabaretier en se touchant le front et souriant avec bienveillance. Il était

environ six heures du soir quand j'appuyai mon menton à un pieu de la palissade derrière laquelle Hans était couché sur une chaise longue dans une petite cour où picoraient trois poules et un coq au plumage rouge. Hans riait. Est-ce qu'il vous est jamais arrivé qu'un rire, un simple rire, vous transporte soudain dans un autre monde, le monde de l'enfance, par exemple, tout en traçant autour de vous, non pas un souvenir précis, mais un cercle magique, créant un lieu précis dans le temps?

HANS. — Et moi, je m'attendais à ce qu'il me pousse d'abord les cornes et les sabots. Mais ils ne voulaient pas se montrer. Par contre, tu n'as pas remarqué que ma voix est enrouée comme si j'avais un chat dans la gorge? *(Il crie vers la cantonade. Tout le temps il parlera à une personne invisible.)* Qu'est-ce que tu dis? Non, je ne peux pas divulguer ce secret. Dans les fables c'est un animal fabuleux qui intervient d'habitude, un aigle impérial, par exemple. En réalité... *(Criant.)* Qu'est-ce que tu racontes? J'ai dit en réalité! En réalité, on ne sait jamais quand on passe dans l'au-delà.

EMI *(paraît avec une tasse de café sur un plateau).* — Comment tu ne sais pas? Même quand on traverse une simple rue on se rend compte. Combien d'amendes j'ai payées, moi!

ALEX. — J'étais complètement raide, bouche bée, comme on dit. Et c'est bien dit. J'en avais presque perdu le souffle. Emi et Hans! A Valea Scurtă! Au cœur des montagnes! Riant ensemble! *(Tout à fait éberlué.)* Discutant ensemble! Hans, le mathématicien, et Emi, la putain!

HANS. — Ton café sent délicieusement bon.

EMI. — Il y a plusieurs choses dans la vie auxquelles je m'entends. Dommage qu'il n'y ait que le café que tu apprécies. Tu n'as pas froid? *(Elle étale un plaid sur ses genoux.)*

HANS. — Non, je me sens bien, magnifiquement bien.

EMI. — Si tu ne sais pas quand et comment tu es passé dans l'autre monde, d'où sais-tu que c'en est un autre?

HANS. — Tu n'as jamais vu les négatifs d'un film? Eh bien, lorsqu'on les expose à une certaine lumière, ils deviennent brusquement autre chose, c'est-à-dire positifs. C'est à peu près ça, quoi.

EMI *(sortant).* — Ne bois pas le café avant que j'apporte la confiture; ta logeuse fait une confiture de fraises formidable.

HANS. — Tout est formidable ici.

EMI *(du dehors).* — Tu ne t'ennuies pas avec moi?

HANS. — Je crois que sans toi, ce miracle du passage du négatif au positif aurait été plus difficile.

EMI. — Je ne comprends rien, mais je suis quand même contente.

HANS. — Qu'est-ce que tu as dit?

EMI. — J'ai dit que je suis contente.

HANS. — Non, qu'est ce que tu as dit après?

EMI *(entrant avec la confiture et s'asseyant auprès de lui).* — Dis-moi, mais sans mentir, qu'est-ce que ça veut dire l'au-delà?

HANS *(ironique).* — La quadrature du cercle, le rêve éternel des mathématiciens.

EMI. — Tu devrais avoir honte, tu te fiches de moi!

HANS. — Juste Dieu! Qu'est-ce qui te passe par la tête! Donne-moi tes petites mains que je les embrasse vite. Non, pas comme ça, les deux. *(Il les embrasse.)* Tu n'as jamais entendu parler de la quadrature du cercle? Ou bien, pour employer une image plus proche, de la mort du temps? *(Emi le regarde, perplexe.)* Ni de l'éternité?

EMI. — Le seul homme que j'aie jamais aimé me faisait l'apologie du moment. Il s'y entendait, le gredin.

HANS. — Qui c'était? Alex! *(Emi ne répond pas.)* Allons, il vaut mieux que je te raconte comment cela s'est passé. Tu écoutes?

EMI. — Certainement que j'écoute.

HANS. — Donc, un aigle impérial est venu. C'était la nuit et moi j'étais en train de chercher la solution d'un problème très compliqué. Dans les rues la circulation s'était calmée. Soudain, ma fenêtre s'assombrit et un bruissement se fit entendre. J'ai tourné la tête et l'oiseau frappa par trois fois au carreau.

EMI. — Pourquoi par trois fois?

HANS. — Emi, j'ai beau être paresseux, je vais me tirer de cette chaise longue et te rosser...

EMI. — Je veux bien croire qu'un aigle impérial est venu frapper à la fenêtre, à Bucarest, mais je n'admets pas que tu ne veuilles pas m'expliquer pourquoi il a frappé par trois fois et pourquoi pas une seule fois ou dix fois.

HANS. — Bon. D'accord. Il a frappé douze fois. Cela parce que ces oiseaux fabuleux en pincent pour les multiples de trois. Tu es contente maintenant?

EMI. — En tout cas, ça peut aller. *(Furieuse.)* Veux-tu garder ce plaid, oui ou non? Il fait frisquet.

HANS *(légèrement mélancolique).* — Oui, la nuit et la fraîcheur descendent des cimes comme un troupeau de moutons noirs. *(Riant.)* Avec trois pastoureaux.

EMI. — Pourquoi ris-tu?

HANS. — Ecoute, Emi, un des motifs pour lequel je me suis enfui de chez moi c'était pour ne plus entendre ce sempiternel « pourquoi ». Mettons que j'ai envie de rire et n'en parlons pas.

EMI. — Et après avoir frappé à ta fenêtre?

HANS. — Après?

EMI. — Tu n'as pas eu peur? Moi, je serais morte de frayeur.

HANS. — Si, j'ai eu peur, mais que veux-tu, je suis un homme. Je me suis approché de la fenêtre, je l'ai ouverte et je lui ai demandé: « Que désirez-vous, monsieur l'aigle, à cette heure indue? » Mais c'est en vain que je lui ai posé cette question; il ne parlait pas, il m'a seulement cogné par trois fois le front.

EMI *(avec reproche, railleuse).* — Encore ce trois!

HANS. — Cette fois-ci il n'y a rien à faire. C'est par trois fois qu'il m'a cogné. Et tellement fort qu'il m'a semblé comprendre qu'il voulait m'emmener. De toute façon je n'avais rien d'autre à faire.

EMI. — Et après? Ça me plaît, c'est passionnant!

HANS. — Je me suis suspendu à son cou.

EMI. — Il t'a élevé très haut?

HANS. — Ne sois pas impatiente.

EMI. — S'il t'a élevé très, très haut, moi, à ta place, je ne serais pas restée bêtement suspendue à son cou, mais je me serais nichée sous ses ailes, au chaud...

HANS. — Tu ne peux pas être cinq minutes sérieuse? Peut-être qu'après un certain temps, à des millions de kilomètres de hauteur, j'ai eu froid et je me suis abrité réellement dans le nid duveteux de son cou.

EMI. — Eh bien, à la bonheur! A propos, si tu fais encore une fois tomber le plaid, toi aussi tu seras rossé.

HANS *(remontant le plaid).* — Donc, j'ai volé tant bien que mal et, comme tu dis, dans ce duvet il devait faire si chaud que je me suis probablement endormi, car au moment du réveil j'étais déjà de l'autre côté. Bien entendu, l'aigle avait disparu. Je ne l'ai retrouvé qu'au départ, pour qu'il me ramène ici, à Valea Scurtă.

EMI. — T'occupe pas de Valea Scurtă, dis plutôt comment il faisait de l'autre côté?

HANS. — Pas « il faisait », mais « il fait ». L'au-delà est éternel.

EMI. — Oh, là, là, je sens que de nouveau je vais avoir mal à la tête. Sans commentaires, contente-toi de dépeindre.

HANS. — Il était... *(il se tait en cherchant ses mots).*

ALEX. — Braves gens! Est-ce que vous y comprenez quelque chose? Non? Eh bien, moi je venais de tout comprendre. Comme ça, d'un coup. Et dire que cette Emi, qui s'était vautrée dans mon lit et

dans tant d'autres encore, demandait, moitié riant moitié pleurant, envahie par une émotion telle que vous tous et moi itou on ne connaîtra jamais... comment c'était dans l'au-delà ! Je suis revenu à moi, mordant désespérément mon pieu, et Hans continuait de battre la campagne.

HANS. — Sais-tu ce qu'il y a de curieux? Dans l'au-delà c'est en tous points pareil au jardin de mon enfance, chez nous, dans le vieux verger. Il est vrai aussi que mes parents avaient l'habitude de planter des pommiers et creuser des puits; et c'est pour ça que notre jardin était différent des autres. Il y avait dix puits dans le verger: à roue, à chadouf, à rigole.

EMI. — Il y a longtemps que tu n'es plus allé dans ton patelin?

HANS. — Une quinzaine d'années. Je sais qu'en ce moment il y a une institution là-bas, avec un nom en id. C.T.I.D.... B.B.I.D.... SANEPID... quelque chose dans ce goût-là. En réalité, il n'y a que le « id » qui compte.

EMI. — Ça t'ennuie si je te demande quelque chose?

HANS.— Toi, tu ne m'ennuies jamais.

EMI. — C'est une indiscrétion. Pourquoi tu t'appelles Hans? Tu n'es pas Roumain?

HANS. — Normalement j'aurais dû m'appeler Vasile, comme mon aïeul, ou bien Grigore, comme mon père. Cela a été une fantaisie de ma mère. Mais un jour, lorsque je revins de l'école, tout en larmes, parce que les enfants criaient après moi: « Hans-danse-panse », ma mère me confia que ce nom n'était pas une invention à elle, et que c'était celui d'un de mes aïeux, un horticulteur de Thuringe qui avait débarqué en Moldavie il y avait environ cent ans. Pourquoi?

EMI. — Il m'a l'air drôle ce nom de Hans Cojocaru et pourtant je trouve qu'il te va très bien.

HANS. — J'ai souvent pensé à ça, moi aussi. Mais il faut croire qu'il n'est pas mal assorti. *(Portant la main à son cou.)* Veux-tu m'apporter un verre d'eau? *(Emi sort.)*

ALEX. — C'est vrai; souvent les enfants criaient comme ça après lui. A moi aussi son nom me paraissait bizarre, mais je m'y étais habitué et jamais je n'aurais pu dire, comme cette sotte, que ça lui allait bien. Mais en ce moment cette hérédité, peut-être imaginaire, me semblait significative. Au fond, si l'on faisait attention à tout ce qui se passe autour de nous il faudrait s'émerveiller à chaque pas.

EMI *(revenant avec le verre d'eau)*.— Et... *(Hans ne répond pas. Elle lui touche le bras.)* Et?

HANS *(se remettant)*. — Merci. *(Il boit.)* Et quoi?

EMI. — Il ne serait pas mieux de rentrer? Il fait vraiment frais et la nuit va tomber.

HANS. — On aura une nuit splendide: les étoiles-flambeaux et les monts en habits sacerdotaux. Tout à fait comme là-bas.

EMI. — Veux-tu me raconter encore?

HANS. — Il n'y a pas grand-chose à dire. Le Paradis ne se raconte pas.

LE PARADIS NE SE RACONTE PAS (EMI—ANDA CAROPOL)

EMI. — Dieu soit loué! Le paradis est un sujet qui ne m'intéresse guère.

HANS. — J'ai dit le paradis, pour que tu puisses mieux comprendre. Il ne s'agit pas de l'Eden chrétien, mais du paradis de l'âge d'or.

EMI. — Je sais, je sais, j'ai lu ça quelque part: des hommes à poil, l'amour libre... j'aime ça.

HANS. — Tu pourrais être adorablement douce si tu ne te croyais pas obligée de faire la bébête pour te donner à tout prix l'air d'une astucieuse petite fripouille.

EMI. — Je ne suis pas vexée. Pourtant j'ai la curiosité d'une petite fripouille; n'est-il pas vrai que dans ton au-delà, à l'âge de l'or, les hommes font l'amour?

HANS. — J'ai l'impression que c'est une de leurs occupations essentielles. Mais je te préviens que non seulement moi, mais même toi, tu n'aurais pas accès là-bas. Aucun d'eux n'a plus de vingt ans; ils sont athlétiques, superbes, et incroyablement jeunes.

EMI. — S'ils ne font que l'amour ils doivent s'embêter à mourir, au bout du compte.

HANS. — Heureusement, ils sont visités par des dieux qui leur apprennent comment apprivoiser les coursiers, comment lutter, faire de la poésie, discourir... Et ces occupations sont tout aussi essentielles.

EMI. — Et après avoir dépassé vingt ans?

HANS. — Ils ne les dépassent jamais, étant éternellement jeunes.

EMI. — Et toi, qu'est-ce que tu as fait quand l'aigle t'a déposé là-bas? Tu n'es ni splendide, ni athlétique et tu n'as plus vingt ans.

HANS. — C'est ce que je me disais aussi. Mais, comme j'étais caché par la frondaison, je les épiais et me sentais assez misérable. Etant assoiffé, j'ai déniché une petite source où me désaltérer et lorsque mon visage s'est reflété dans l'onde, à ma grande surprise je constatai que j'étais jeune, extraordinairement beau et, chose bizarre, tout en me mirant dans l'eau je compris alors que j'étais aussi extrêmement sage.

EMI *(avec un sifflotement légèrement ironique)*. — Alors pourquoi tu n'est pas resté là-bas? Il n'y avait aucune fille à ton goût?

HANS. — Mais si. Celle qui me découvrit la première ressemblait à Diane. Il y en avait trois, venues là pour faire une baignade. Tout en se déshabillant l'une d'elles avait probablement senti ma présence et, légèrement vêtue d'une petite chemise, elle écarta les rameaux où je m'étais caché et, surprise, mais pas du tout effrayée, me regarda droit dans les yeux.

EMI. — Comment étaient-ils, ses yeux?

HANS. — Grands, limpides, de la couleur du ciel réfléchi par l'eau. C'est-à-dire non pas bleus mais plutôt tirant sur le violet.

EMI. — Tu as couché avec elle?

HANS *(il a une quinte de toux et donne des signes de suffocation)*. — Donne-moi encore un peu d'eau, s'il te plaît. *(Emi sort vivement.)*

ALEX. — J'ai compris alors que Hans était gravement malade mais je ne savais pas si ce qu'il racontait était une divagation ou un jeu.

EMI *(revenant avec l'eau)*. — Je t'en prie, rentrons.

HANS *(retrouvant son souffle)*. — Crois-tu que là-bas j'aurai plus d'air? Où en suis-je resté?

EMI. — Trêve de bêtises!

HANS. — Comment, tu ne crois pas que ce que je viens de te raconter c'est la vérité?

EMI. — Si, si... mais tu es fatigué.

HANS. — Et Diane, avec ses grands yeux pers, limpides, me regarda longuement puis, s'adressant à ses compagnes, sans avoir cure de son sein découvert, elle dit: « Comme c'est dommage que ce garçon soit à ce point fatigué et qu'il ne soit pas des nôtres. » Et, dans un grand plongeon, elles disparurent à mes yeux.

EMI. — Hans, tu ne voudrais pas que j'appelle un docteur?

HANS. — C'est pour en arriver là que j'ai fui Laura? Je me porte comme un charme, ma chère enfant, et je n'ai jamais été aussi bien portant. Ça ne me fait pas encore mal.

EMI *(après une pause, émue jusqu'aux larmes, qu'elle ravale).* — Et toi, qu'as-tu fait alors?

HANS. — Quand?

EMI. — Après que les filles eurent disparu...

HANS. — Je me suis rendu compte que, de l'autre côté, c'est-à-dire sur cette terre à nous, quelque chose s'était irrémédiablement détraqué en moi, si bien que je n'avais que faire dans l'autre monde non plus, et que je n'étais qu'un simple spectateur fortuit. Je ne regrette rien. Au moins j'ai vu. *(Blagueur.)* Mais comme je n'aime pas le rôle de « voyeur », j'ai claqué des doigts *(il fait le geste)*, l'aigle s'est présenté à mon appel et m'a transporté directement ici, à Valea Scurtă, pour que je puisse te rencontrer, toi.

EMI. — Je ne suis ni belle, ni intelligente; si j'avais au moins les yeux pers... Je ne suis qu'une...

HANS *(lui mettant un doigt sur la bouche).* — Tu es en tout pareille à Diane. *(Montrant le ciel où la lune vient de paraître.)* Regarde, ton visage se mire dans le ciel. Tu es tout aussi limpide qu'elle. *(Emi, à genoux, le visage dans les mains, pose sa tête sur le bras de Hans.)*

ALEX. — Ça non, c'était trop fort! Emi... Diane... la lune... Salammbô... c'était à mourir! *(S'adressant à tous les deux.)* Bonsoir!

EMI *(fait un bond).* — Toi?

HANS *(calme).* — Bonsoir, Alex. Quand es-tu arrivé?

ALEX. — Par le train de six heures. J'ai à te parler.

EMI. — Il est fatigué, fiche-lui la paix.

ALEX. — Tiens, tiens! Va t'en fourrer ton nez ailleurs, veux-tu? Et d'abord, qu'est-ce que tu fiches ici?

EMI. — Primo, je fais ce qui me plaît avec mon nez. Deuxio, ça n'est pas tes oignons, tu n'as plus aucun droit sur moi. Je passe mes vacances où bon me semble; tertio...

HANS. — Emi, laisse-nous seuls. *(Légèrement ironique.)* D'après sa figure, j'ai l'impression qu'il va me mettre au courant de choses graves.

EMI. — Je reviens plus tard préparer ton dîner. *(A Alex.)* J'espère que tu ne vas pas moisir longtemps ici. Avant ton arrivée on pouvait respirer à Valea Scurtă un air des plus purs. *(Elle sort.)*

HANS. — Elle est formidable!

ALEX. — Comment se fait-il que vous soyez ici ensemble? Tu ne l'as rencontrée qu'une fois, chez moi. (Je ne voulais pas le reconnaître, et c'était d'ailleurs par trop absurde, mais j'étais furieux contre Emi! A Bucarest, il m'arrivait de ne pas la voir pendant des semaines entières; je connaissais ses frasques, dues surtout à des raisons financières, parfois par caprice, mais cela ne me dérangeait pas trop. Seulement le fait de la trouver auprès de Hans me mettait hors de moi. L'amie de Hans! Son amie intime! Je n'arrivais vraiment pas à réaliser.)

HANS. — On s'est rencontrés par hasard, à l'auberge, le lendemain de mon arrivée ici. Elle passe ses vacances à Valea Scurtă. Je la trouve extrêmement bonne et pure.

ALEX. — Emi pure! Allons donc! Je crois qu'elle a consommé plus d'hommes que tu n'as de cheveux sur la tête.

HANS. — Qu'est-ce qui te prend? Je ne t'ai jamais vu à ce point vulgaire... Voyou, tu l'as toujours été, un peu, c'est vrai, c'est d'ailleurs pourquoi je t'admirais vaguement, quand on était gosses; mais vulgaire...

ALEX. — Tu n'es pas surpris de me voir ici?

HANS. — Tu as raison, je devrais être extrêmement surpris. D'où sais-tu que j'étais ici et pourquoi t'es-tu cru obligé de venir me trouver et ainsi de suite? Mais, en réalité, je ne suis pas surpris, je ne sens pas le besoin de m'étonner. Rien ne m'étonne. Sois le bienvenu, Alex. Et laisse-toi aller, bon sang; on dirait que tu es sur des charbons ardents.

ALEX *(s'asseyant)*. — Bon, ça va, ne me traite plus par-dessous la jambe. *(Brusquement)*. C'est Laura qui m'envoie.

HANS. — Quoi, vous vous connaissez? Je voulais dire, vous vous connaissez si bien qu'elle ait pu te charger d'une pareille mission?

ALEX. — Oui, on s'est vus ces derniers temps. Elle est alarmée à cause de toi.

HANS. — Tu crois? Si je ne m'abuse, il me semble, cher Alex, que ces derniers temps nos entretiens ne portaient guère sur ma vie conjugale.

ALEX *(s'adressant au public)*. — C'est fou ce qu'on peut être idiot, parfois. Pourquoi, comme cela, tout de go, lui parler de Laura? Sûrement, à cause de cette sotte d'Emi. J'avais complètement perdu la tête. *(A Hans.)* Tu as raison, Hans. En réalité, je suis là pour les informations que tu m'avais demandées. C'était une obligation dont je voulais m'acquitter. Maintenant, j'ai appris tout ce qui t'intéresse. Tu as eu raison. Anca Artenie est bien morte.

(Hans, après un moment de silence)

HANS. — Quel genre de mort?

ALEX. — Un accident de ski.

HANS. — Accident?

ALEX. — Elle s'est perdue dans la montagne et on l'a retrouvée dans un précipice près de Piatra Craïului, trois mois plus tard. Au printemps.

HANS *(murmurant)*. — Tu sais, il existe la croyance que les suicidés ne trouvent plus la paix et... reviennent...

ALEX. — Où?

HANS. — Parmi nous.

ALEX. — Que veux-tu dire?

HANS *(souriant)*. — Je plaisantais. En tous cas, je te remercie pour cette confirmation. Tu t'es donné assez de mal, quoique...

ALEX. — Cela n'a pas été aussi compliqué que tu te l'imagines. Et d'ailleurs, l'histoire avait fini par me passionner. J'ai parlé avec une foule de gens qui se rappelaient encore ce qui s'était passé. J'ai pu reconstituer tout cela. Dans le journal intime il manque justement le fait le plus important.

HANS *(sans aucun intérêt.)*. — Ah, oui?

ALEX. — Il paraît qu'au moment où Anca Artenie est allée trouver le secrétaire de l'organisation du parti pour lui raconter son drame, le bonhomme était déjà au courant, informé par des lettres anonymes. Les charmantes, les adorables lettres anonymes! Un détail piquant: le secrétaire etait le parrain d'Anca. Et c'est à ce moment-là qu'éclata le coup de théâtre. Contre Vlad, le héros, le sauveur de cette entreprise de dix mille employés, on avait amassé un dossier gros comme ça. Tu m'écoutes?

HANS *(totalement absent)*. — Evidemment, continue.

ALEX. — C'est de cette histoire que je vais tirer le livre de ma vie, Hans! Un vrai reportage, non pas une foutaise inventée de toutes pièces. Donc, c'est clair. Notre héros avait sacrifié des hommes, déséquilibré la production pour intensifier, seule, la commande pour l'étranger. Et, par la suite, un ingénieur s'était suicidé et naguère, dans une brigade de jeunes, qui s'était prêtée à ses aberrations, deux ou trois étaient restés infirmes pour avoir couru des risques inutiles. Et, pour comble, il avait envoyé aussi une dénonciation anonyme contre le mari d'Anca Artenie, où il l'accusait de se laisser graisser la patte. Quand cette accusation arriva entre les mains d'Anca elle reconnut l'écriture. C'était la même que celle des lettres d'amour envoyées par Vlad. Alors, elle n'a plus résisté. Elle a claqué. J'ai l'impression que tu ne m'écoutes pas.

HANS. — Mais si, continue.

ALEX. — Mais le plus fantastique c'est que Vlad avait adoré cette femme et que c'était vraiment un type formidable, une force de la nature, mais sans scrupules, comme toutes les forces naturelles. Pauvre Anca! Prise entre ses principes moraux et cette force aveugle, elle a été écrasée comme une noisette.

HANS. — Il ne l'a pas écrasée. Cette femme a été plus forte que lui.

ALEX. — En se suicidant?

HANS. — En refusant le compromis.

ALEX. — C'est ça tout ton discours funèbre?

HANS. — Cela t'étonne?

ALEX. — Peut-être que je suis fou, mais je m'imaginais... excuse-moi... j'étais arrivé à l'idée que tu l'aimais.

HANS *(ébahi)*. — Qu'est-ce que tu me chantes là? Si tu savais à quel point elle ne m'intéresse plus, Anca Artenie! *(Eclatant de rire.)* C'est pour cette raison que tu m'as fui si longtemps! Tu t'imagines que je suis amoureux d'une morte. Moi, je suis mathématicien, Alex, et je n'aime que la vérité; les morts n'existent pas pour moi.

ALEX *(avec une excitation fébrile)*. — Tu es si sûr qu'ils n'existent pas et ne se mêlent jamais parmi nous?

HANS. — D'où veux-tu que je sache?

ALEX. — Parce que je suis certain que tu sais plus de choses que tu ne l'avoues.

HANS *(un long silence)*. — Peut-être. Mais tu t'égares. Il ne faut pas prendre à la lettre ce que je viens de dire à propos des revenants et des morts qui reviennent. Je m'exprime d'une manière figurative, symbolique.

ALEX. — Alors, ne voudrais-tu pas me faire la faveur de t'exprimer enfin en des termes précis? Sais-tu que depuis le soir où tu es venu chez moi, avec ce maudit journal, ma vie a été complètement bouleversée, que j'ai perdu la tramontane, que je rêve d'Anca Artenie, que j'ai envie de m'en aller à tous les diables, que j'ai la frousse? Oui, la frousse; j'ai peur au sens le plus abject du mot. Je ne fais que des âneries. Que je regrette cette petite roulure d'Emi et que je me suis collé avec une... *(Il prend sa tête dans ses mains.)*

Hans *(le regardant longuement)*. — Avec une ...?

ALEX. — Avec une obsédée, avec une nymphomane refoulée.

HANS. — Tu as raison, Alex, je suis coupable, il ne fallait pas que je te mêle toi, qui es si vulnérable, justement puisque très sain, dans toute cette affaire... mais, à vrai dire, moi non plus je ne comprenais rien alors. Tu me vois sincèrement désolé.

ALEX. — Ne t'excuse plus si tu ne veux pas que je devienne complètement dingue. Tu sais combien je tiens à toi! *(Avec intensité.)* Tu le sais, Hans, n'est-ce pas?

HANS. — Bien entendu. Tu es mon seul ami.

ALEX. — Un ami dégueulasse.

HANS *(le regarde de nouveau longuement; on voit qu'il essaye de comprendre ce qui se passe dans l'âme d'Alex, sans pour cela l'obliger à des aveux; comme s'il changeait incidemment de sujet)*. — Pauvre Laura, elle doit être alarmée. *(Alex tressaille.)* Quoique pour elle le monde soit partagé en deux: blanc et noir. Mais l'incertitude est grisâtre. Elle n'a pas de quoi être inquiète, dans deux jours je rentre à Bucarest; j'ai des choses à mettre au point. *(Ricanant.)* Durant de longues années j'ai cru que Laura était une femme idéale: tellement aseptique, tellement... Je vais te faire un aveu: elle est exactement la femme dont un homme n'a que faire. Mais tu sais quel est le comble? Pendant trois ans j'ai été heureux avec elle et je m'imaginais qu'il ne pouvait y avoir de meilleur ménage. Et tout cela parce que je ne savais rien de ce qu'on appelle « bonheur ».

ALEX. — Et maintenant tu sais? *(Hans acquiesce de la tête.)* Et toute cette histoire absurde avec Anca Artenie... à quoi rime-t-elle?

HANS. — Anca, ou pour mieux dire son journal, a joué pour moi le rôle d'un catalyseur. Cela m'a aidé à comprendre que toute ma vie j'ai vécu à côté de la vie. J'ai eu du mal à le comprendre.

ALEX. — Et le bonheur? Tu parlais de bonheur.

HANS. — Eh, mon vieux, tu as la tête dure. Le bonheur c'est la vie même. Avec ses turpitudes, ses emmerdements et ses beautés. Elle n'a plus aucun sens et la notion même est absurde si elle est vécue d'une autre manière. Allons, fini, on a déjà trop parlé. Tu passes la nuit ici?

ALEX. — Je ne voudrais pas vous déranger!

HANS *(perplexe)*. — Nous déranger!

ALEX. — Eh oui, Emi et toi...

HANS *(frappé d'étonnement, puis avec un cri amusé)*. — Emi, viens vite!

EMI *(se montrant)*. — Je préparais justement les crêpes.

HANS. — Laisse-les brûler. Explique à ce ballot que nous deux on ne couche pas ensemble.

EMI *(à Alex)*. — Tu n'es qu'un cochon! Toute ta vie tu n'as été qu'un cochon. *(Elle sort.)*

ALEX *(après un silence prolongé)*. — J'ai un train dans vingt minutes. *(Un temps, prêt à sortir.)* Et pourtant, toutes ces femmes autour de toi, mortes ou vivantes...?

HANS *(souriant)*. — « L'éternel féminin nous attire vers les hauteurs. »

ALEX *(éclatant de rire)*. — Faust! Je sais au moins ça! *(Soudain terriblement vindicatif.)* Tu as complètement chambardé ma vie, et ça je ne te le pardonnerai jamais, Hans!

HANS *(calme)*. — Pars, Alex. Et tâche d'oublier! Oublie-moi. *(Tout bas.)* Tu sais, je suis malade, gravement malade. *(Il porte la main à son cou.)*

ALEX *(s'approchant de lui)*. — Ce n'est pas vrai, dis que ce n'est pas vrai...

HANS. — Qu'est-ce qui n'est pas vrai?

ALEX. — Que tu vas mourir.

HANS *(riant doucement)*. — Nous devons tous mourir un jour. Tu crois que cela a de l'importance? L'important c'est de ne pas mourir avant d'avoir découvert combien la vie est belle. Et puis, je sens que quelque chose d'extraordinaire va m'arriver, quelque chose que j'attends avec la même impatience qu'une jouvencelle son premier bal. Je suis heureux, mais... *(Prenant Alex par le cou.)*

ALEX. — Quoi?

HANS *(murmurant)*. — Je sais que l'on peut être plus heureux encore. Même si le tout ne durait qu'un moment.

(Obscurité)

Chez Hans

LAURA *(regardant sa montre-bracelet et s'adressant sèchement à Emi, qui vient d'entrer)*. — Je vous attends depuis un quart d'heure. J'ai reçu un coup de fil d'Alex qui m'annonçait votre visite.

EMI. — Je regrette, mais il y avait foule dans le tram.

LAURA *(glaciale)*. — Asseyez-vous.

EMI. — Merci. *(Elle s'assoit, timide.)* Quelle belle maison vous avez!

LAURA *(après un temps)*. — Vous disiez qu'il s'agissait d'une chose importante.

EMI *(émue)*. — Hans... monsieur Hans est chez lui?

LAURA. — Mon mari? Je ne savais pas que vous l'appeliez par son petit nom. Oui. Il est chez lui.

EMI. — J'espère qu'il ne peut pas nous entendre.

LAURA. — C'est vous la fille qui est restée avec lui à Valea Scurtă?

EMI *(souriant, désirant être aimable, voudrait entamer une conversation)*. — Oui, il vous a dit que nous nous sommes rencontrés là-bas?

LAURA. — Par hasard?

EMI. — Que voulez-vous dire?

LAURA. — Rien. Qu'attendez-vous de moi, mademoiselle?

EMI. — Comment va-t-il?

LAURA. — Qui?

EMI. — Hans... votre mari...

LAURA. — Ecoutez, mademoiselle, vous ne trouvez pas que vous avez assez abusé de ma patience et de ma politesse?

EMI — Si, et c'est bien pourquoi je ne sais par où commencer.

LAURA. — Il paraît que vous êtes actrice?

EMI. — Oui, madame.

LAURA. — C'est étrange, j'aime aller au théâtre, je ne rate aucune première intéressante, mais je n'ai pas l'impression de vous avoir vue.

EMI. — C'est naturel. Lorsque j'étais toute jeune, il m'est entré dans la tête l'idée de faire du théâtre, et maintenant il est trop tard pour changer de métier, quoique je sache que je n'ai aucun talent. De sorte que je me vois obligée de faire de la figuration, pour tout dire.

LAURA. — Et pourtant on dit que les directeurs et les metteurs en scène ne sont pas insensibles aux charmes féminins. Surtout lorsqu'ils leur sont accordés sans trop de peine. *(Prévenant un sursaut d'Emi.)* Ne vous fâchez pas, je n'ai pas voulu vous vexer, c'est ce que l'on dit et vous, vous avez pas mal de charme.

EMI. — Madame, je ne suis pas là pour parler de moi. Et il serait préférable de ne pas me provoquer. Dans les coulisses du théâtre j'ai appris au moins à ne pas la boucler. Et j'ai la langue bien pendue...

LAURA. — Comme c'est amusant! Ce doit être un monde rudement pittoresque que ce monde du théâtre. C'est vrai qu'on se déshabille en commun? Mais vous avez raison, revenons à notre sujet. Que je ne connais pas, quant à moi.

EMI. — Il était question de...

LAURA. — Vous connaissez depuis longtemps Alex? D'après ce qu'il m'a dit au téléphone j'ai l'impression que vous êtes de vieilles connaissances.

EMI. — Oui, depuis mon début même. En ce temps-là il faisait de la chronique dramatique. *(Riant.)* Depuis, il s'occupe de choses plus sérieuses: centrales hydrauliques, irrigations...

LAURA. — Gentil garçon, n'est-ce pas? Un homme quelconque mais plein de charme.

EMI. — Vous vous trompez. Alex ne brille peut-être pas par la culture, mais il est très intelligent et même sensible.

LAURA. — Vraiment? Je le prenais pour une brute. Une sorte d'animal bon pour la reproduction et c'est tout.

EMI. — C'est un mâle, ça il faut le reconnaître. Mais il a aussi quelque chose de plus, qu'il tient caché.

LAURA. — Vous avez été amoureuse de lui? Que diriez-vous si je vous disais que je suis sa maîtresse?

EMI *(suffoquée)*. — Pardon?

LAURA. — Que je suis sa maîtresse.

EMI. — Vous, la maîtresse de quelqu'un! Vous êtes le type même de la femme honorable qui — car je commence à en avoir assez de votre interrogatoire — me tape sur le système.

LAURA. — Et si je n'étais pas à ce point honorable?

EMI *(se levant)*. — Alors, avec cet air sainte nitouche, vous êtes la dernière des hypocrites! J'étais venue pour vous dire que Hans est malade. Je ne sais pas ce qu'il a, il ne veut pas le dire, mais il est malade. Il faut le forcer à se soigner. C'est urgent. Bonsoir!

LAURA. — Un instant. Il est vrai que parfois je suis un peu brutale dans mes rapports avec autrui, mais ce n'est pas à cause de la présomption comme vous pourriez le croire, mais plutôt à cause... je dirais... de la timidité si je ne craignais pas votre persiflage.

EMI. — Et c'est toujours par timidité que vous me lancez au visage que vous êtes la maîtresse d'Alex?

LAURA. — Vous êtes bien la maîtresse de Hans, vous.

EMI. — Vous n'avez pas honte!

LAURA *(furieuse)*. — Alors qu'est-ce que vous fricotiez là-bas? Vous n'allez pas me dire qu'à Valea Scurtă vous passiez votre temps à résoudre des problèmes de mathématiques supérieures.

EMI. — Bonsoir, madame. *(Elle va vers la sortie, hésite, revient sur ses pas.)* C'est vrai qu'Alex vous aime?

LAURA. — Je n'ai pas dit ça, ma petite. J'ai seulement dit que je couche avec.

EMI. — Je pourrais parler à Hans?

LAURA. — Non. Il n'est pas malade, comme vous avez l'air d'insinuer, pour arriver jusqu'à lui et l'émouvoir, mais il est très pris. D'ailleurs, je ne crois pas qu'il ait envie de vous voir.

EMI *(sur le point de sortir, elle revient).* — Va te faire foutre! *(Elle sort.)*

LAURA *(seule, va vers un miroir imaginaire, arrange ses cheveux, regarde ses rides, et puis dit, furieuse).* — Salope! Salope! *(Elle éclate en sanglots...)*

HANS *(qui vient d'entrer).* — Laura, j'avais quelque part, par là, un album de famille. Tu ne l'as pas vu? Mais qu'est-ce qui se passe, tu pleures?

LAURA. — C'est vrai que tu es malade?

HANS. — Quelle absurdité! D'où sors-tu ça?

LAURA. — Cette petite roulure avec laquelle tu es parti à Valea Scurtă est venue te voir.

HANS *(avec un plaisir évident).* — Emi? Elle est venue ici, Emi?

LAURA. — Par conséquent, tu reconnais avoir été là-bas avec elle?

HANS *(la regarde longuement).* — Qu'est-ce qui te prend, Laura? Tu n'as plus le moindre bon sens?

LAURA *(après un long temps).* — Ne serait-il pas plus juste de te demander ce qui se passe avec nous?

HANS. — Tu estimes que je suis fautif envers toi?

LAURA *(haussant les épaules).* — Il y a tout de même bien quelqu'un qui est fautif dans toute cette saloperie.

HANS. — Il est évident que quelqu'un tire les ficelles, mais la saloperie est en nous-mêmes. *(Laura le regarde longuement et sort. Hans s'assoit dans un fauteuil et ferme les yeux.)*

(Obscurité)

ALEX. — Hans a disparu le 20 août entre 8 et 9 heures du soir. Laura est venue chez moi complètement affolée, mais incapable de m'expliquer pourquoi. Elle ne faisait que répéter, comme dans une transe: « Va chez nous et cherche à savoir ce qui se passe avec Hans, va chez nous et cherche à savoir ce qui se passe avec Hans! » Il a fallu que je lui donne une paire de claques et que je lui administre un calmant. Puis j'ai sauté dans un taxi, j'ai carillonné à la porte de Hans mais personne n'est venu ouvrir. J'ai poussé la porte qui était entrouverte. Le hall était dans la pénombre. Le fauteuil où Hans se tenait d'habitude était — comme si on avait pris une décision subite — poussé de côté et le tapis dérangé. Le cendrier sur la table était rempli de graines de tournesol. Je l'ai attendu jusqu'à 8 heures du matin, partagé entre le sommeil et la veille, quand Laura est rentrée. Elle avait essayé toute la nuit de m'avoir au téléphone mais je n'avais pas entendu le signal d'appel. *(Un temps.)* Puis, quelques jours après, c'est la milice qui s'en est mêlée. C'est tout. Hans avait disparu sans laisser de traces. Deux mois plus tard je recevais une lettre d'Emi dans laquelle elle disait qu'elle se mariait avec un athlète et avait ajouté en P.S.: « Que devient Hans, je pense tout le temps à lui. » J'ai cherché Emi mais elle était partie pour l'Italie avec son athlète. Je n'ai encore aucune nouvelle de Hans. Parfois, je me souviens d'Anca Artenie, gisant parmi les neiges dans un gouffre proche de Piatra Craïului, jusqu'au printemps, quand elle fut découverte. Cette pensée me tracasse terriblement. C'est une aberration que de m'imaginer que Hans est mort. Si quelqu'un me réveillait en pleine nuit pour me demander: « Qu'est-ce que c'est que l'amitié? » je répondrais: « Hans! » « Qu'est-ce que c'est que l'amour? » « Hans! » « Qu'est-ce que c'est que la vie? » « Hans! » Et pourtant, Hans est sûrement mort. *(Un temps.)* Avez-vous jamais vu, les nuits d'été, une étoile inconnue qui, filant

vertigineusement sur l'écran du ciel, augmente, augmente jusqu'au moment de sa chute dans le néant quand, telle un œil ouvert au-dessus des gouffres, elle flamboie dans une ultime pulsation géante, extraordinaire? Laura est auprès de moi. Nue, indécente et mélancolique. Elle fume sans rien dire. Et moi je pense à Hans comme à une étoile filante, irrémédiablement perdue, et pourtant douce à mon âme troublée. Et du fond de mes entrailles monte dans ma gorge, invraisemblablement, stupidement littéraire mais irrépressible, un cri qui me déchire la poitrine comme un poignard: « Et in Arcadia ego ! ». Moi aussi j'ai été en Arcadie !

(Obscurité)

Chez Hans

HANS *(il est toujours dans son fauteuil et n'ouvre les yeux qu'au moment où, de l'obscurité, se détache l'ombre d'un garçonnet d'environ 8 ans, ébouriffé, habillé d'un costume piteux en velours, les pantalons courts, une main dans la poche; il regarde Hans sans trop de curiosité, tout en croquant des graines de tournesol dont il serre les écorces dans sa main).* — Ça alors, qui es-tu?

L'ENFANT. — Tu es à l'âge de raison, pourquoi feindre? C'est toi qui m'as appelé.

HANS. — Moi?

L'ENFANT. — Ce n'est pas toi qui m'as réveillé? C'est-y une heure pour réveiller un enfant?

HANS *(subitement amusé).* — Je vois que tu es assez réveillé pour grignoter des graines de tournesol. Vilaine habitude, surtout dans la maison.

L'ENFANT. — Je ne jette pas les écorces par terre. Je les amasse dans ma main et après je les dépose sur une assiette ou... dans un cendrier. *(Il met les écorces dans le cendrier.)* Allons, parle. que me veux-tu?

HANS. — Comment t'appelles-tu?

L'ENFANT. — Hans Cojocaru.

HANS *(tressaille et se lève à moitié).* — Comment? *(Puis il commence à rire.)* Oui, tu as raison; je savais qu'il fallait que je te rencontre, toi aussi, mais je remettais toujours ça à plus tard. C'est de toi surtout que j'avais peur.

L'ENFANT. — Moi, je n'ai pas peur de toi.

HANS. — Est-ce que, des fois, tu me trouverais sympathique?

L'ENFANT. — Si, si, mais je dois m'en aller, j'ai sommeil.

HANS. — Te rappelles-tu le roseau incendié? Quand tout le village était en émoi?

L'ENFANT *(brusquement réveillé).* — D'où le sais-tu?

HANS. — Te rappelles-tu le son des cloches?

L'ENFANT *(riant).* — Et les coups de sifflet des flics, et les tonneaux des pompiers... et maman, descendue dans la rue en chemise de nuit...

HANS. — Ça a été un truc épatant, pas vrai?

L'ENFANT. — Mieux que Winétou. *(Un temps.)* Tu permets que je m'en aille?

HANS. — Et Leïbu, celui avec qui on allait aux monastères, en été, tu te le rappelles?

L'ENFANT. — Leïbu, le cocher des voitures de place?

HANS. — Celui qui avait deux fiacres et un landau pour les cérémonies.

L'ENFANT. — Comment avait? Il les a encore.

HANS. — Même le landau?

L'ENFANT. — Bien sûr. Tu parles du grand, capitonné de velours bleu?

HANS. — Oui, il avait vraiment l'air d'un carrosse princier. Sûrement qu'il l'avait acheté pour rien à quelque boyard ruiné. Mais Leïbu lui attachait derrière une botte de foin pour les chevaux, ce qui, entre nous soit dit, lui donnait une drôle d'allure.

L'ENFANT. — Il fallait bien que les chevaux mangent, non?

HANS. — C'est vrai. *(Un temps, hésitant).* Vous... vous allez... encore aux monastères? A Neamţu... à Agapia?

L'ENFANT. — Crois-tu que maman a jamais renoncé? Et que papa pourrait ne pas lui faire ce plaisir?

HANS. — Elle a renoncé depuis longtemps au landau, la pauvre. Mais non pas à ses excursions aux monastères, ça c'est vrai. Finalement elle y allait en autobus, parmi les paniers remplis de volailles et les sacs de maïs, même après qu'il fut mort.

L'ENFANT. — Je ne comprends pas. Qui disais-tu qui est mort?

HANS *(voulant réparer sa gaffe).* — Je battais la campagne. Tout ça est arrivé longtemps après... Voilà que tu m'embrouilles de plus en plus. Pardonne-moi, je confonds les temps comme un écolier à l'heure de latin. C'est toujours sur le siège du fiacre que tu aimes rester?

L'ENFANT (CRISTINEL SOFRON). — CETTE NUIT LE CIEL EST PLEIN D'ÉTOILES. _ ALORS, TU VIENS?

L'ENFANT. — Mais, c'est ma place. Quel étourdi tu fais!

HANS. — Tu as raison. Mais dis-moi... est-ce que maman voit encore Cleopa?

L'ENFANT. — Qui est Cleopa?

HANS. — En effet, je suis par trop étourdi, comme tu dis si bien. L'histoire de Cleopa aussi est arrivée bien après...

L'ENFANT. — Après quoi?

HANS *(interloqué).* — Après... rien. C'est-à-dire après... *(Haussant les épaules.)* Après rien.

L'ENFANT. — Maintenant tu me laisses partir? Je t'ai déjà dit que j'ai sommeil. *(Il vient près de Hans.)*

HANS *(lui passant la main dans les cheveux).* — L'ébouriffé? Tu es un bon bougre!

L'ENFANT. — Toi aussi! Si tu veux, appelle-moi encore.

HANS. — En réalité, j'aimerais que tu restes auprès de moi cette nuit. Comme un petit frère à côté d'un autre frère plus âgé et un peu malade.

L'ENFANT. — Moi aussi j'aimerais avoir un frère plus âgé, tel que toi.

HANS *(ému).* — Tu le jures? C'est très important pour moi, ça.

L'ENFANT. — Jurer quoi? Tu crois que c'est amusant d'être seul? Moi, j'ai été toujours seul. Mais maintenant, vraiment, laisse-moi m'en aller. Regarde, toi aussi tu as sommeil, tes yeux se ferment. *(Il lui caresse le visage, les paupières.* Allons, dors... dors... *(Il s'éloigne en le regardant.)*

HANS *(après un temps).* — Tu ne veux pas m'emmener avec toi?

L'ENFANT. — Si, mais si tu veux venir, dépêche-toi, il se fait tard. *(Sur le seuil.)* Cette nuit le ciel est plein d'étoiles. Alors, tu viens?

HANS *(se levant et regardant autour de lui).* — Je me demandais si je n'avais rien oublié. Non, je crois n'avoir rien oublié. *(Souriant.)* Rien que d'éteindre la lumière. *(Il éteint la lampe qui est sur la table. Obscurité. A travers la porte ouverte on voit le ciel étoilé.)* Tu as raison, que d'étoiles!

L'ENFANT. — Allons viens, il se fait très tard.

HANS. — Me voilà prêt. *(Il s'approche de l'enfant, le prend par la main et ils s'en vont tous deux vers le ciel étoilé.)*

(RIDEAU)

En français par CEZARINA MANOÏL

CAMIL PETRESCU

Camil Petrescu* est, croyons-nous, une figure familière à nos lecteurs. *La Revue Roumaine*, présentant à plusieurs reprises l'œuvre de ce grand écrivain roumain, s'est efforcée de mettre chaque fois en évidence, non seulement sa diversité de genres et de moyens (roman, théâtre, poésie, essai, journalisme) mais aussi le substratum commun de pensée et d'attitude dont s'est nourri, au-delà de recherches contradictoires, un auteur par excellence fébrile, inquiet, polémiste. Hanté jusqu'à l'obsession par le problème des rapports entre la vie en tant que vécu brut, intéressé, instinctuel et la vie en tant que reflet — autrement dit par le problème des relations existence-connaissance — Camil Petrescu a conféré à la prose nationale moderne une tension intellectuelle rare, mais qui n'en est pas moins propre aux créateurs appelés, selon son expression, « à accroître la conscience dans le monde ». Si son aspiration constante à une solution de vie totale, capable d'harmoniser les impulsions les plus diverses de notre être par une synthèse organique et non par des compromis (Camil Petrescu a été le critique acharné des transactions sur tous les plans et en premier lieu sur ceux typiques au monde bourgeois) a trouvé sa solution au contact de la théorie et de la pratique du socialisme, l'itinéraire dramatique de l'écrivain, dans l'entre-deux-guerres, a enregistré des hypostases passionnantes du point de vue philosophique et artistique. Au nom, tantôt de l'esthétique de « l'authenticité », tantôt de la doctrine du « substantialisme », Camil Petrescu refuse la séparation des valeurs, celle d'entre le moi de l'écrivain et ses personnages, d'entre l'action ou fait de vie et sa compréhension lucide, en examinant, dans une perspective radicale, les confrontations de l'homme avec la vie et la mort, avec l'amour et le pouvoir, avec la guerre et la révolution, en général, avec l'histoire. Cependant c'est dans son théâtre que s'est peut-être exprimée de la façon la plus nette, la plus aiguë, la caractéristique fondamentale de Camil Petrescu: sa ferveur pour l'idée, sa soif d'infuser un contenu et un pathos nouveau à l'éternel conflit entre la condition relative de l'homme et son aspiration à « l'absolu », même sur le terrain historique de la révolution. C'est le motif pour lequel, dans ce numéro dédié au théâtre, nous reproduisons quelques scènes de « Danton », pièce à même, croyons-nous, de concourir avec celles du même nom de Romain Rolland et de Georg Büchner. Mais comme Camil Petrescu a également été un théoricien du théâtre d'idées et, dans le cadre de celui-ci, un commentateur tout à la fois engagé et clairvoyant de sa propre formule, nous publions ci-après l'« Addenda » de l'auteur à « Danton ».

M. P.

*) Voir page 160

CAMIL PETRESCU (UNE DES DERNIÈRES PHOTOS)

D A N T O N

(extraits)

XV-e TABLEAU

(Une allée dans un parc, à Paris. Un VENDEUR DE JOURNAUX, un GROUPE D'HOMMES ET DE FEMMES; plus tard, ROBESPIERRE et TALLIEN, ensuite DANTON et DESMOULINS)

LE VENDEUR *(criant)*.— « Le Vieux Cordelier ! » Un nouveau numéro . . . Camille Desmoulins exige un Comité de Clémence. « Danton rentre de la campagne ! »

(Quelques acheteurs se précipitent)

UNE FEMME *(suppliante)*. — Monsieur ! *(Elle tressaille, regarde autour d'elle, apeurée)*. — Citoyen, un numéro, s'il te plaît. . .

UN VIEUX MONSIEUR. — A moi aussi. . . à moi aussi, mon garçon . . .

LE VENDEUR *(continue à crier)*. — « Le Vieux Cordelier ! » « Hébert mis en pièces » ! Hé là citoyen, c'est trois francs. ..

LE VIEUX MONSIEUR *(indigné)*. — Mais le numéro coûte cinquante centimes . . .

LE VENDEUR *(sans l'écouter, passe la feuille à un autre)*. — « Le Vieux Cordelier », numéro trois ! « Danton a parlé à la Convention ! »

UNE DAME EN NOIR *(pliant vivement la feuille.)*. — Je vais la porter à la prison. . . tout le monde l'attend. *(Heureuse, pleine d'espoir)* Danton est rentré !

UNE VOIX *(effrayée donnant l'alarme)*. — Robespierre !

(On se disperse très vite, chacun s'efforçant d'avoir l'air naturel.)

(Peu de temps après, entrent Robespierre et Tallien. Robespierre, élégant, froid, raide, est accompagné par un grand chien de race. Il n'écoute pas Tallien.)

TALLIEN *(rasé de frais, obséquieux et vulgaire)*. — Je leur ai dit: « Mais Robespierre, c'est le génie de la République. . . Où en serait la France aujourd'hui, si on ne l'écoutait pas? Quand tout le monde pille sans vergogne ! *(Robespierre, crispé, absent, examine l'écorce d'un arbre)* Quand Danton se dépense en orgies, quand tout est corruption, un seul veille: l'Incorruptible ! Lui seul ose envoyer à la guillotine non seulement les traîtres, mais aussi les malhonnêtes, les corrompus. . . »

ROBESPIERRE *(immobile, regarde quelque chose — un déchet de carton par terre)*.

TALLIEN *(continue, loquace)*. — Eh oui, tous mes amis m'ont félicité d'avoir proposé à la Convention d'afficher ton discours, Robespierre. « Tu as bien fait, disaient-ils. . . Il faut que toute la France connaisse le mieux possible cet homme égal aux héros de l'Antiquité ! »

Demain je reprendrai la parole à l'Assemblée...

ROBESPIERRE *(froidement).* — Tallien *(il veut se débarrasser de lui)*, tu allais de ce côté, il me semble...

TALLIEN *(sans comprendre).* — Mais oui, justement, comme toi... Je savais d'ailleurs que c'était ta promenade quotidienne... j'ai été très heureux de te rencontrer. Demain, à la Convention, j'ai l'intention...

ROBESPIERRE *(s'assied sur un banc, ouvre un livre, met ses lunettes).*

TALLIEN *(regardant le livre sans le toucher).* — Rousseau? Comme tu l'as bien compris!...

ROBESPIERRE *(impassible, les lèvres crispées, tendu comme une lame d'acier, le regarde par-dessus ses lunettes).* — Tallien, du temps où tu étais proconsul à Bordeaux, tu as volé les bijoux de ceux qui ont été guillotinés... *(Tallien, atterré, chancelle, s'éloigne d'un pas hésitant. Robespierre reprend sa lecture. S'approchent Danton et Camille. Danton a un mouvement de répulsion, il veut revenir sur ses pas. Camille le retient... s'avance vers Robespierre.)* Je t'avais prié de venir me trouver chez moi, Camille... *(Sa voix est aigre et simple)*

CAMILLE. — Je trouvais inutile d'y rencontrer Saint-Just... Tu voulais me parler? Je savais bien que tu allais passer par ici... et que je t'y rencontrerais un jour.

ROBESPIERRE *(précis, supérieur).* — Je voulais te rappeler qu'il m'a été très difficile d'obtenir qu'on ne t'expulse pas des Jacobins... Mais si tu fais paraître encore un numéro du « Vieux Cordelier »...

CAMILLE *(désinvolte, ironique).* — Eh bien? Son succès te déplaît? *(Robespierre le regarde avec un mépris contenu)* Jamais gazette ne s'est si bien vendue... Cinquante mille feuilles!

ROBESPIERRE *(inflexible comme une ligne droite).* — Cela prouve simplement combien sont nombreux ceux qui ont besoin d'un *(froide ironie)* « comité de clémence ». *(Le regard qu'il pose sur Danton est mortellement calme.)*

CAMILLE. — Ah, Robespierre, il faut être bon, il faut avoir pitié!

ROBESPIERRE *(avec la même ironie féroce, et les traits impassibles d'un mort).* — Une femme qui se donne à tous par pitié, au lieu de se garder pour celui qui la mérite, n'excite que le dégoût. Un chef d'Etat qui compatit aux bons comme aux méchants fait le malheur de tous.

CAMILLE. — L'indulgence est humaine, Maximilien.

ROBESPIERRE. — L'indulgence n'est jamais qu'une excuse, et un acompte à nos propres péchés. Elle est admissible en temps de paix et d'abondance, mais criminelle quand le sort d'un peuple est en jeu. On ne peut pas laisser la France au bon plaisir des amateurs de vin et de bonne chère. *(Il regarde Danton d'un air significatif.)*

DANTON *(reste pensif, puis, brusquement).* — Robespierre, je ne te comprends plus.

ROBESPIERRE *(froidement, le regard morne).* — Il y a longtemps que je m'en suis aperçu.

DANTON *(tournant vers lui un visage perplexe et terrible).* — Robespierre, la révolution est faite, l'ennemi est hors de toutes les frontières, à quoi sert désormais cette menace de mort, cette atmosphère de panique?

ROBESPIERRE *(calme et précis).* — Qu'entends-tu par « la révolution est faite »? *(Danton reste interloqué)* Et que signifie « l'ennemi est hors des frontières »? Quand on est en guerre, de ce côté-ci ou de l'autre, n'est-ce pas la même chose?

DANTON *(toujours pensif, soupirant).* — Ecoute, Robespierre... La cruauté était nécessaire pour défendre la patrie, quand il existait à l'intérieur un parti contre-révolutionnaire, un parti royaliste — capable non seulement de trahir, mais aussi d'attaquer par derrière... Mais maintenant?... Les aristocrates qui restaient encore au pays

ont presque tous été exécutés... Tu as envoyé jusqu'aux Girondins à l'échafaud... Laisse le monde respirer, Robespierre... Cette affreuse menace de mort paralyse tout... Les gens sont affolés, désorientés...

ROBESPIERRE *(insinuant).* — Quand on a peur, c'est qu'on n'a pas la conscience pure. *(Il cesse d'écouter, se replonge dans son livre.)*

DANTON *(crispé, le regard terrible, serrant les poings).* — Et à toi elle ne te dit rien, ta conscience?

ROBESPIERRE *(calme, le front haut).* — Elle seule me soutient, dans ces circonstances pénibles...

DANTON. — A Nantes, on a jeté les gens dans des barques et on a tiré dessus à coups de canon. A Arras, mais là c'est bien fait, pour eux, car ils t'avaient envoyé à l'Assemblée, à Arras Le Bon a changé des rues entières en désert... Paris est plein de mères et d'épouses en larmes *(désespéré, amer)* et ta conscience est pure! *(Apre, dur)* Ta conscience est en cristal de roche, Robespierre.

ROBESPIERRE *(dur et coupant).* — C'est l'homme de Septembre qui me dit cela?

DANTON *(furieux).* — Septembre, c'était une catastrophe... un naufrage, un déchaînement affreux. Septembre, c'était quand on attendait d'heure en heure l'entrée des Prussiens à Paris. Maintenant, on assassine à froid, par préméditation... Le Bon fait dresser son couvert au balcon, pour regarder, pendant qu'il prend ses repas, la guillotine trancher des dizaines de têtes...

ROBESPIERRE *(voix limpide).* — Personne n'a été exécuté sans jugement. Pas une tête n'est tombée sans que cela soit conforme à la loi...

DANTON *(difforme, hideux et humain).* — Tu veux rire, Robespierre... Le jugement?! Mais tes juges condamnent autant d'innocents que de coupables...

ROBESPIERRE *(froid, sincère, sans mouvement qui déplace les lignes).* — Qui t'a dit qu'un seul innocent ait péri?

DANTON *(le regarde stupéfait, comme un monstre, puis lui tourne le dos avec mépris et quitte la pièce).*

ROBESPIERRE *(à Camille).* — Toi Camille, cesse de lire Tacite... *(Il sort du côté opposé.)*

XVI-e TABLEAU

(Dans le bureau de Robespierre, à la Convention. Vingt jours plus tard)

SCÈNE I

ROBESPIERRE, UN AGENT

L'AGENT *(rapportant).* — Hier soir au Palais Egalité, Danton, Camille, Hérault, Lacroix et Philippeaux étaient à la même table; ils buvaient et parlaient de toi, citoyen...

ROBESPIERRE *(très attentif, nerveux, mais sans gestes).* — Allons, continue!

L'AGENT. — Danton disait que la France a besoin de paix... mais que jamais le comité actuel ne sera capable de l'obtenir, parce que c'est un comité... heu... *(Il hésite.)*

ROBESPIERRE *(froid, tendu, comme un automate).* — Dis.

L'AGENT. — Il disait que c'est un comité... d'imbéciles.

ROBESPIERRE. — Bon. *(Sa nervosité est à peine visible.)*

L'AGENT. — Puis il disait que... *(il hésite)* pour... Robespierre, il n'y avait pas d'espoir... qu'il vivait entouré de vieilles commères, chez Duplay.

ROBESPIERRE *(comme un automate).* — Il a bien dit «commères»?

L'AGENT. — Oui... et les autres riaient tout autour de lui...

ROBESPIERRE *(serrant les épaules).* — Tu as noté ceux qui riaient?

L'AGENT. — Oui.

ROBESPIERRE *(froidement, baissant le ton).* — Où est la note?

L'AGENT. — La voici *(il la pose sur la table).*

ROBESPIERRE. — Et que disait-on de l'exécution des hébertistes?

L'AGENT. — Ils en étaient tous très contents... Delacroix a même dit: « Il a suffi d'arracher Danton à sa campagne et d'un numéro de Camille... D'autres auront peut-être bientôt leur tour. C'est bon à savoir: dès qu'on tombe sous la plume de Camille Desmoulins, on va tout droit à l'échafaud... Danton est l'ami et l'éperon du comité ». *(Se rappelant)* Ah oui, le dîner même — j'ai su cela plus tard — c'était pour fêter le triomphe de Danton à la Convention, hier, quand le président l'a embrassé et que l'Assemblée l'acclamait debout.

ROBESPIERRE *(nerveusement).* — Bon, va-t'en. Et communique ta note aussi à Vadier, au comité de la sûreté... Ensuite, tu feras savoir que la séance d'aujourd'hui réunira les comités du Salut Public et de la Sûreté Générale. *(Resté seul, il lit les noms écrits sur la liste et y fait des marques au crayon.)*

SCÈNE II

DANTON, ROBESPIERRE

ROBESPIERRE *(voit entrer Danton et demeure immobile, l'air ennuyé: un mannequin en frac bleu)*

DANTON *(cordial, s'avançant vers lui).* — Maximilien, je viens à toi le cœur ouvert: faisons la paix. Je ne te tiens rigueur de rien.

ROBESPIERRE *(reste froid, ne tend pas la main).*

DANTON *(chaudement).* — T'as qu'à te tenir si ça te chante, Maximilien, ça m'est égal! C'est un masque. Au fond, tu es un homme à qui on peut parler... Ta décision d'envoyer enfin la bande d'Hébert à la guillotine...

ROBESPIERRE *(les lèvres nerveuses).* — Il n'y a pas eu d'« enfin » pour cette décision-là. Les comités n'ont pas eu besoin d'aiguillon pour faire leur devoir. *(Allusion aux paroles de Danton)* Et ceux qui se croient «l'ami» et « l'éperon » du comité se trompent du tout au tout...

DANTON *(riant de bon cœur).* — On t'a rapporté les folies du dîner d'hier soir? *(Il s'approche amicalement de lui)* Allons, Robespierre, tu ne vas pas prendre au sérieux ce qu'on peut débiter, quand on fait ripaille...

ROBESPIERRE *(très droit, les épaules tirées au cordeau).* — Il serait beaucoup plus simple de ne pas faire ripaille quand le pays saigne et qu'il nous faut dominer les traîtres et la corruption par la terreur...

DANTON *(sincère et vibrant, opposé à Robespierre autant par son ton que par sa mise).* — Maximilien, une fois de plus je te le répète: ces mesures extrêmes étaient bonnes quand la patrie était en danger et la révolution menacée. *(Gesticulation libre, familière)* Aujourd'hui... l'une triomphe sur tous les champs de bataille, l'autre règne à l'intérieur, indiscutée... Leur tâche est accomplie...

ROBESPIERRE *(voix précise, nuque raide).* — Et de mon côté je te redemande: qu'est-ce qui te fait croire que la révolution soit finie?

DANTON. — Le fait que tous ses buts soient atteints...

ROBESPIERRE *(le regard toujours perçant, les lèvres frémissantes).* — C'est-à-dire...?

DANTON *(sa voix baisse soudain de quelques tons, on y sent une violence et une menace contenues).* — Tu as raison, Robespierre. Ses buts ne sont pas encore...

ROBESPIERRE *(sourire figé, comme un cadavre. Pourtant, sous ses mots on sent une blessure secrète, des profondeurs insoupçonnées de sensibilité et de rêve. Interrompant).* — Les hommes sont-ils devenus meilleurs? Les pauvres moins nombreux?... Les riches plus pitoyables? Est-ce qu'on trompe moins? *(A chaque coup, il attend tristement.)*

DANTON *(interrompu dans son élan, la main en l'air).* — Tu as raison, Maximilien, les buts de la révolution ne sont pas atteints... Il reste encore de grands obstacles... *(Vivement, fiévreu-*

sement) Les Droits de l'homme ont été le point de départ de la révolution, et tu ne les respectes pas... La liberté d'opinion était une clause importante, et tu la foules aux pieds; le respect de la volonté du peuple était le dogme révolutionnaire par excellence, et tu l'ignores; la proclamation d'une constitution était le point cardinal de la révolution, et tu en suspends l'application. *(Terrible, et appuyant sur ses mots)* Tu as raison, Robespierre... les buts de la révolution ne sont pas atteints... Prends garde!

ROBESPIERRE *(sans se soucier de la menace, les yeux triomphants, car la logique est de son côté).* — Oui, Danton, c'est vrai, mais ce programme avait déjà été réalisé sous le roi, par le parti constitutionnel, par Barnave... *(Perfide, précis, les yeux d'un oiseau de proie, et soulevant sa phrase comme un plateau d'acier)* Pourquoi as-tu demandé toi-même un «supplément de révolution?» *(Il attend.)*

DANTON *(accuse le coup. Puis, hésitant).* — Parce que ceux-là n'étaient pas sincères... dans leur décision d'appliquer la loi.

ROBESPIERRE *(grandi, comme un mort triomphant).* — Ah!!!

DANTON *(le regarde avec surprise, inquiet, il ne voit pas où il veut en venir).* — Oui, mais...

ROBESPIERRE *(sentencieux).* — Une révolution n'est pas assurée tant qu'elle n'est pas garantie par la sincérité... et la seule garantie de la sincérité, c'est la vertu. *(Soudain abattu)* Seulement, pour l'instant, la vertu ne peut régner que par la terreur... *(Immense tristesse)* Les hommes sont mauvais, faux et cupides... Ils ne respectent rien, ne pensent qu'à assouvir leurs propres vices, quitte à laisser venir, après eux, le déluge... *(Indiciblement affligé, la bouche amère)* Je les connais tous, ils me dégoûtent... Ils ne sont vertueux qu'en sentant l'épouvantable couteau de la guillotine suspendu au-dessus de leurs têtes. *(Implacable)* Eh bien, le principe d'un Etat est la vertu, et jusqu'à sa réalisation, la terreur. *(Il y a dans son regard quelque chose de clair et de définitif.)*

DANTON *(a écouté en silence, pensif, le menton appuyé sur sa main, puis il demande posément, au prix d'un grand effort sur lui-même, tout en examinant les ongles de sa main droite).* — Et comment reconnaîtras-tu les gens vertueux? Lesquels sont vertueux?

ROBESPIERRE *(nerveux, direct, perfide).* — Certainement pas ceux qui festoient au Palais Egalité. *(Avec intention)* Ni ceux qui envoient aux jeunes filles innocentes des dessins obscènes.

DANTON *(sur le point de le frapper, retient son bras; puis, incisif, abrupt).* — Et ceux qui ont des vices cachés? Et ceux qui sapent en secret? Et les intrigants à têtes d'abbés? Et ceux qui versent leur poison goutte à goutte, insensiblement, avec le sourire? Et ceux qui couvent en silence des ambitions criminelles? Comment les reconnaîtras-tu, ceux-là? *(Insinuant)* Comment les reconnaîtrons-nous *(il est debout, très droit, les doigts crispés en l'air)*, pour leur arracher le masque? *(Un temps, il reste immobile, comme une statue; puis, après tout un trajet intérieur, détendu, chaudement, presque suppliant)* Maximilien, écoute-moi... Laisse la vie suivre son cours. Elle seule est grande... et bonne... et juste. *(Un beau regard)* Laisse les gens aimer, et chanter, et être heureux... Ta vertu ne viendra jamais... Est-ce que nous savons seulement ce que c'est que la vertu! Pourquoi penses-tu qu'un homme est meilleur uniquement parce que, souffrant de l'estomac, il ne peut pas manger? Pourquoi penses-tu qu'un type sans testicules est meilleur citoyen que celui qui fait des enfants?

ROBESPIERRE *(fiévreux).* — Des appétits! Des vices!!

DANTON *(généreux, tranquille, avec une émotion contenue).* — Tu as une intelligence bizarre, Robespierre, tellement, comment dire, trop géométrique... Il y a déjà eu, dans l'Antiquité,

un homme qui avait cette intelligence-là... C'était un géant. Il avait un lit, il attrapait les passants pour les coucher dessus et les mesurer... Il étirait ceux qui étaient trop courts... écourtait ceux qui étaient trop longs. *(Elevant la voix comme pour un appel)* Ne mesure pas le peuple français sur le lit de tes idées, Robespierre... Une nuit d'insomnie ne suffit pas pour faire le plan du bonheur de la société! Tu traces des lignes droites, comme un ingénieur... Quand tu as besoin d'aide, tu fais venir Saint-Just pour dessiner le reste... Mais la vie n'entre pas dans la camisole de force de vos calculs...

ROBESPIERRE *(dur et glacé).* — Pourtant, pour les fous et les méchants... elle est nécessaire, la camisole de force...

DANTON *(avec une sagesse affectueuse).* — Allons, Maximilien, il n'y a que les morts qui soient sages... et ceux qui leur ressemblent. Les vivants mangent, tripotent les femmes, ils suent, ils ch...

ROBESPIERRE *(lève le regard pour l'interrompre).*

DANTON. — Quand on ne peut plus suer, on fait venir le médecin... sinon, on commence à délirer... *(ironiquement)* on a « des idées »!

ROBESPIERRE *(le regard étonné, horrifié, se remet à feuilleter des dossiers).*

DANTON *(suppliant).* — Maximilien, laisse la vertu tranquille! Contentons-nous d'organiser la société de façon à ce qu'elle nous semble présenter, pour la justice, un peu plus de garanties politiques... *(Précis)* C'est cela le but d'une révolution.

ROBESPIERRE *(s'est arrêté net au mot « garanties politiques »).* — Tu crois que cela suffit?

DANTON. — Et la meilleure des garanties, c'est que nous les chefs, une fois établies les institutions républicaines, nous nous entendions comme des frères... pour le bien de la patrie. *(Les yeux humides, chaudement, fraternellement)* Robespierre, une fois encore je te tends la main...

ROBESPIERRE *(reste froidemen. immobile: un mannequin en frac bleu)*

DANTON *(épouvanté, terrible).* — Tu veux la guerre. *(Il se maîtrise avec effort, puis reprend, conciliant)* Ecoute, je veux te poser une question précise: crois-tu que *(il cherche, puis, ému)* si tu m'envoyais à la guillotine, moi et tous mes amis — une supposition: avec toi rien n'est impossible — crois-tu vraiment que la République serait sauvée? *(Un raccourci terrible)* Ce que je veux savoir, c'est si tu n'es qu'une canaille, ou aussi un imbécile... *(Sa bouche est tordue, crispée.)*

ROBESPIERRE *(le coup a porté, mais son regard reste d'acier).*

DANTON *(s'explique, en se contenant).* — A ton point de vue. Je veux dire: es-tu sûr que dans un mois, ou deux, ou trois, tu ne monteras pas sur l'échafaud à ton tour, laissant aux mains de saltimbanques comme Tallien et Barère cette République pour laquelle tant de héros ont versé leur sang? *(Il attend.)* Es-tu sûr qu'elle durera, si...

ROBESPIERRE *(acquiesce, avec une sorte de loyauté logique).* — Oui...

DANTON *(pétrifié, le mesurant longuement).* — Tu as l'air sincère. *(Comprenant, et très simplement)* Tu n'es que sot. *(Terrible, sur le seuil)* Robespierre, tu es le plus grand ennemi de la République, mais tu es aussi le plus heureux... Parce que moi, je n'aurai jamais le cœur de t'envoyer à la guillotine. Tout au plus te ferais-je enfermer chez les fous. *(Il sort.)*

ROBESPIERRE *(un temps, puis il sonne, et à celui qui entre):* Les comités se sont assemblés?

. . . . . .

XVIII-e TABLEAU

(Un coin dans la maison de Danton. Une cheminée, deux fauteuils près du feu, une table. Le point du jour. Sur la table, un chandelier avec deux bougies

allumées. Un chat dort près des bougies)
DANTON, LOUISE, plus tard PANIS, puis la GARDE

DANTON *(réfléchit profondément, abîmé depuis longtemps dans un fauteuil. Son visage change sans cesse d'expression: une idée qu'il suit et qu'il fixe, un demi-sourire défiant, un spasme de dégoût qui contracte tout son corps, un rictus sarcastique, une autre idée. Enfin, brusquement, il se lève et arpente la pièce d'un air absent).*

LOUISE *(se montrant, à peine vêtue et le regardant, inquiète).*—Qu'est-ce qui se passe? Pourquoi t'es-tu habillé dès minuit? Qu'y a-t-il?

DANTON *(nerveux, pesant).*—Rien. *(Il l'embrasse, l'emporte dans le fauteuil, et après quelque temps).*—Louise, on doit venir m'arrêter d'un instant à l'autre...

LOUISE *(épouvantée).*— Comment?

DANTON *(détournant ses yeux, comme pour répondre à une question indifférente).*—Il semble que Robespierre ait fini par oser...

LOUISE *(confondue, tordant ses petites mains).*—Mais... mais comment le sais-tu?

DANTON *(le regard lourd).*—Un ami du comité est venu me prévenir. *(Il retombe dans ses pensées.)*

LOUISE *(essayant de se rendre compte à quel point c'est grave).* — Qui cela?

DANTON *(ne voulant pas être indiscret).* — Un ami... *(Et soudain il réalise qu'il offense sa femme)* Panis, Louise, Panis, le secrétaire du comité. Il n'a pas assisté à la séance, mais il a tout entendu de la chambre voisine.

LOUISE *(s'affaissant doucement).* — Alors... *(Elle frissonne soudain)* Comment? Tu savais depuis hier soir? Et tu m'as tenue toute la nuit dans tes bras... sans rien me dire?

DANTON *(tristement).* — C'étaient les derniers instants où je t'avais près de moi. Peut-être les derniers où je te voyais. *(Souriant)* Pourquoi les gâcher?

LOUISE *(fragile).* — Pourquoi? Pourquoi ne m'as-tu rien dit?... Et plus tard, pourquoi t'es-tu enfui loin de moi?

DANTON *(très simplement, à voix basse).* — Pour m'habiller. Je ne veux pas qu'on me trouve dévêtu; dès minuit, ils pouvaient... ils peuvent encore... arriver d'un moment à l'autre. *(Comme abattu par un vent de folie)* A Arcis, en cette nuit de printemps...

LOUISE *(épouvantée, les yeux immenses).* — Ils viendront ici?

DANTON *(retombe dans son fauteuil, se maîtrisant).* — A présent je voudrais que nous parlions de certaines choses qui ont de l'importance pour moi, Louise. *(Il se carre dans son fauteuil)* Je n'ai pas fait de testament... tu sais bien que toute la fortune des condamnés est confisquée au profit de la République. La maison d'Arcis, les quelques hectares de terre et ces meubles seront donc confisqués. *(Comme pour répondre à une question intérieure)* Ce n'est d'ailleurs pas ce que j'aurai donné de plus précieux à la République... *(Il la regarde et enferme sa petite main d'oiseau dans sa grosse main forte et osseuse)* J'ai deux enfants sans mère, qui seront bientôt tout à fait orphelins... sans fortune, presque nus, à la rue...

LOUISE *(terrifiée).* — Mais... Georges... je serai leur mère...

DANTON *(catégorique).* — Non! *(Triste sourire.)* Comment veux-tu te charger de deux enfants?!... Tu n'as que dix-sept ans, Louise! *(A nouveau dédoublé, grimaçant de souffrance)* Que la Seine était trouble, hier soir...

LOUISE *(proteste, serrant sur elle son peignoir).* — Non... non, c'est impossible, Georges... Ils sont presque les miens...

DANTON *(très ferme, sachant d'ailleurs que c'est impossible).* — Non. Louise. Aussitôt après mon exécution...

LOUISE *(l'interrompt, frêle à se briser, révoltée).* — Comment peux-tu parler ainsi?

DANTON. — Voyons. Louise, un peu de sang-froid! *(Maîtrisant sa douleur)* Il s'agit de mes enfants... *(Un sourire attristé)* Pourquoi ramener l'édredon sur ma tête?... Pour ne plus rien voir?... Dès qu'on m'aura guillotiné — eux ne comprendront d'ailleurs pas, *(douceur mélancolique)* l'aîné a quatre ans, l'autre deux... — tu les conduiras chez ma mère, à Arcis... Sans retard.

LOUISE *(ses petites lèvres tièdes se crispent)*. — Je les prendrai chez nous... chez maman... Ne sois pas si méchant maintenant.

DANTON *(souriant, comme s'il n'était déjà plus là)*. — Non. Louise, non! *(Gêné, mais maître de lui)* J'ai encore une prière à t'adresser... *(Plus gêné encore.)* Pour les frais de voyage, pour les premiers jours là-bas... Ma mère est pauvre... Je lui avais fait une rente viagère, elle ne la recevra plus. *(Il détourne son regard)* Je voudrais te demander... *(Il se mord les lèvres)* Je n'ai pas d'argent...

LOUISE *(indignée qu'il puisse se gêner de faire appel à elle)*. — Eh bien?

DANTON *(souffrant de son aveu)*. — Louise, je n'ai que quatre mille livres... Toi non plus, je crois, tu ne...

LOUISE *(heureuse de pouvoir se rendre utile)*. — Mais, Georges, j'ai encore les pièces d'or que tu m'as données en cadeau de noces...

DANTON *(sourit, rasséréné, les yeux humides)*. — Justement. Louise, c'est cela que je voulais te prier... Donnes-en la moitié à mes enfants... *(Il sort de l'argent de sa poche)* Tiens, ce sont les quatre mille livres, je n'en prends que mille, pour le temps que je resterai en prison...

LOUISE *(bouleversée)*. — Comment peux-tu me parler ainsi? Tu m'as toujours tenue loin de toi... *(Le regard brisé)* Comme tu m'aimes peu...

DANTON *(sans changer d'expression, la regarde très simplement)* — Je t'aime immensément, Louise... *(Il penche lourdement la tête, réfléchissant)* Tu es le dernier don de la vie. J'entre au fond de la terre avec ton sourire devant mes yeux... avec ton regard... comme une lumière. *(Il passe la main dans ses cheveux, étouffe un sanglot, géant grotesque, puis se courbe en deux, affreusement, la tête enfoncée dans la poitrine)* Ah, cette nuit tiède de printemps où les bourgeons craquent un à un... partout...

LOUISE *(le regarde avec émotion, ses grands yeux pleins de larmes, le caressant de ses menottes blanches)*. — Oui... Oui...

DANTON *(se reprend. D'un ton naturel, avec une émotion sereine)*. — Tu es venue à moi si fraîche et si neuve. *(Il sourit)* J'avais l'âme remplie de fiel par la sottise des hommes, le cœur déchiré par leur cruauté. J'étais épuisé, malade, hanté par la pensée de la mort... C'est alors que tu es venue. *(Il la regarde en souriant, hochant la tête, profondément ému, les yeux humides)* Merci, Louise.

LOUISE *(qui pleure doucement dans ses bras)*. — Je ne t'ai peut-être pas toujours compris, pas connu autant qu'il aurait fallu...

DANTON *(avec le même sourire, tranquille et affectueux)*. — Compris? Connu? A Arcis, Louise, il y a un tronc de lierre qui repousse chaque année sur le vieux mur du fond du verger. Le lierre embellit le mur, quel besoin a-t-il de le comprendre? Tu m'as rendu tellement heureux sans me connaître... J'ai toujours été seul, Louise... Les autres, je ne m'en suis guère approché que par hasard ou par la force des choses... *(Il regarde tristement un fauteuil)* Il faudra faire réparer ce fauteuil. *(Regret)* J'ai toujours remis à plus tard.

LOUISE *(en larmes)*. — Oh, c'est vrai, on ne t'a pas compris...

DANTON. — Pas compris? *(Avec un sourire qui en dit long)* Ce n'est rien, Louise! Mais compris de travers... ou compris à moitié, c'est bien pire...

LOUISE *(avec élan).* — Mais, Georges... plus tard, ils comprendront sûrement... leur crime.

DANTON *(large, pesant, lourd de pensées douloureuses).* — Ni maintenant, ni plus tard... Jusqu'à la fin des siècles, il se trouvera encore des imbéciles pour expliquer, la plume à la main, que j'ai reçu tant et tant de livres de je ne sais qui... et ils en connaîtront la raison mieux que moi... Qui pourrait jamais comprendre le ressort intérieur de mes actions?... Quand ceux d'aujourd'hui, ceux qui les voient, n'en ont pas la moindre idée?... Comment le sauraient-ils à l'avenir? La justice de la postérité?... Enfantillages, Louise!... Comme de mon vivant, la moitié des imbéciles me reprocheront Septembre, et l'autre moitié prendront Robespierre pour idole... *(Rictus forcé)* Et, qui sait, s'ils ne m'oublieront pas tout à fait, c'est peut-être parce que je suis si laid. *(Il ferme les yeux, crispé.)*

LOUISE *(le reprenant doucement, de toute son âme claire).* — Tu vois, Georges... j'avais raison de toujours te recommander de penser à Dieu... Lui seul voit tout... jusqu'au fond de nos cœurs.

DANTON. — Dieu? *(Large sourire)* Poussière et néant, Louise. *(Calmement)* Mais ce n'est pas de cela que j'ai peur... Il y a tant de choses que j'ai regardées en face... Je suis seul, Louise, devant la disparition éternelle... seul entre les hommes et l'histoire... comme un oiseau entre le ciel et la mer...

LOUISE *(que sa fermeté impressionne).* — Comment vois-tu la mort?...

DANTON.—J'ai toujours tout abordé de front... le crime, et l'amour, et la mort. *(Il sourit, et d'un air d'enfant)* Une seule chose me fait pourtant peur, Louise... *(Il s'arrête)*... C'est de te voir au moment où je monterai sur l'échafaud *(halluciné)* venant vers moi sur le sentier, à Arcis *(haletant)* toute baignée de soleil, pour m'appeler à déjeuner... *(Ses épaules se crispent, il penche la tête.)*

LOUISE *(les yeux vagues).* — Qu'est-ce que je vais devenir... Qu'est-ce que je vais devenir quand tu ne seras plus...?

DANTON *(vivement, toujours calme dans sa douleur).* — Refais ta vie... Toute ta vie... Tu m'as déjà trop donné... D'ailleurs, cela sera ainsi... Bien plus, Louise... Je veux que tu saches... Il se pourrait — j'en suis même persuadé — qu'un jour ou l'autre les choses changent. *(Il parle à voix lente et lasse)* Avec l'incorruptible sottise de Robespierre, on peut s'attendre à tout... La France ne sera pas toujours république... Les rois reviendront. Et mon nom, calomnié par les révolutionnaires d'aujourd'hui, sera odieux aussi dans l'avenir. Tous ceux que j'ai aimés auront à en souffrir. *(Douloureux jusqu'au fond de l'âme, mais tranquille)* S'il le faut, renie-moi. *(Louise est pétrifiée.)* Renie-moi, Louise... *(Et très vite, pour ne pas la blesser, mais les yeux baissés)* Tu le diras aussi à mes enfants...

LOUISE *(qui souffre dans toutes les fibres de son être).* — Non, non, ce n'est pas possible... on ne te condamnera pas... Tu te défendras... tu diras à la Convention...

DANTON *(l'interrompt en souriant).* — Ah, si on me laissait me défendre à la Convention... *(Grimace)* Et puis, après tout, ça me dégoûte.

LOUISE *(stupéfaite).* — Mais...

DANTON *(sûr de ce qui l'attend).* — Si on me fait arrêter, c'est que je n'irai pas à la Convention...

LOUISE. — Au tribunal alors?

DANTON *(le regard fixe).* — Ce sera très difficile... Le peuple n'aime que les choses claires... *(Il se replie douloureusement sur lui-même)* Poussière... rien que poussière.

LOUISE *(sans comprendre).* — Alors?

DANTON *(calmement).* — Il semble que Fabre et Delacroix aient vraiment fait des affaires malhonnêtes, il semble que Philippeaux ait vraiment été excessif et

injuste dans ses discours, que Hérault ait vraiment enfreint la loi en forçant la porte de la prison, en sa qualité de membre du comité, pour venir en aide à un émigré, le frère de la femme qu'il aime...

LOUISE. — Comment? Tous tes amis? *(Danton hausse les épaules avec indulgence)* Mais, Georges, défends-toi, proteste — sépare-toi d'eux devant le tribunal...

DANTON *(chaudement, très naturel).* — Ces gens ont tous eu une grande qualité, Louise. Qui rachète tout. Ils m'ont aimé... *(Il les voit en pensée)* Ils ont lié leur sort au mien... C'est comme si j'avais lié le mien au leur...

(On entend du bruit dans l'escalier)

LOUISE *(glacée de peur).* — C'est fini... *(Elle écoute)* Par où sont-ils entrés...?

DANTON *(le regard limpide).* — J'ai laissé ouvert exprès. *(Mais c'est Panis qui entre)* Toi? Pourquoi es-tu revenu, Panis?

PANIS *(s'arrête pour reprendre haleine).* — Danton, il faut fuir. Tout est arrangé...

DANTON *(hausse mélancoliquement les épaules).* — Où fuir?

LOUISE *(l'encourage, toute tremblante).* — Fuis, Georges...

PANIS *(fraternellement).* — En six jours, tu auras passé la frontière... Viens vite...

DANTON *(soudain majestueux, avec son regard des grands jours).* — M'exiler... renoncer à tout? A la France?... A cette Seine souillée?... A Arcis?... *(Il lui pose la main sur l'épaule)* Ah, mon ami, on n'emporte pas sa patrie à la semelle de ses souliers... *(Il se tient immobile, les deux autres le regardent sans bouger.)*

PANIS *(retrouvant ses esprits).* — Fuis, Danton, je t'en supplie... Ou bien reste ici, mais laisse-nous te cacher... Même dans une cave, si on te l'arrange, tu peux toujours tenir quelques mois... de quoi laisser passer.

DANTON *(avec une fierté indicible).* — Tu me vois blotti dans un coin, pour ne pas être découvert? Pelotonné sous le lit? Avec ces abattis et ces épaules que j'ai? *(Souriant)* Et maintenant fais-moi le plaisir de filer. Tout de suite. *(Loyalement)* Tu risques vraiment de la perdre, ta tête, avant que l'orage ait passé...

PANIS *(veut parler).* — Ecoute...

DANTON *(le prend dans ses bras, le serre contre son cœur, le pousse vers la porte).* — Descends vite... Prends l'autre escalier, la clef est dans la serrure... *(Il le pousse dehors. Quand Panis est parti, à Louise)* La vie! Elle a toujours su me contredire... Elle m'exaspère... Voilà un ami à qui j'étais bien loin de penser... *(Attendri)* Panis... et quel ami!

LOUISE *(en larmes).* — Non, non, tous les autres, tous savent ce que tu as fait pour la France.

DANTON *(on entend monter l'escalier, tout son corps se tend, ses yeux s'agrandissent).* — Cette fois oui... c'est fini. *(Il reste un moment sans bouger, puis l'entraîne)* Viens que je te donne les anneaux et les boucles d'oreilles qui sont dans la cassette *(ils sortent).*

(Entrent six GARDES. On les voit hésiter, avancer prudemment, comme au combat)

LE CHEF DE LA GARDE *(à mi-voix).* — Soyez prêts à tout... N'ayez pas peur... Vous deux, empoignez-lui les mains. S'il essaie de frapper... *(Il entrouvre la porte de la chambre à coucher.)*

DANTON *(les repoussant du poids de son corps, le torse bombé).* — Comment oses-tu entrer chez Danton sans frapper à la porte? *(Le chef a roulé par terre, le mandat d'arrestation à la main. Les gardes semblent paralysés. Danton ramasse le mandat, le lit, puis ordonne brièvement)* Allons... *(Il sort, sans regarder sa femme immobile dans l'embrasure de la porte.)*

. . . . . .

XX-e TABLEAU

(Même jour. Le greffe de la Conciergerie: une pièce simple, aux vieux murs enfumés; à gauche une paroi pleine, épaisse, à droite un vitrail de verre dépoli, dans lequel un carreau glisse comme un guichet. Au fond, la porte. Un banc de bois longe le mur à gauche. Par terre un broc à eau. La lumière est très faible. On distingue vaguement de l'autre côté du vitrail des piles de dossiers, dans le greffe proprement dit)

DANTON, CAMILLE, FABRE, HÉRAULT, PHILIPPEAUX, WESTERMANN, DELACROIX, CHABOT, BAZIRE, RICHARD, LUCILE, SANSON et encore deux ou trois HOMMES

(Les condamnés attendent l'arrivée du bourreau qui doit « faire leur toilette » et les emmener en charrette à l'échafaud. Il est quatre heures de l'après-midi, mais ici il fait déjà presque sombre, une seule bougie brûle près du mur. Westermann se tient dans un coin, l'air sombre. Fabre par terre, au devant de la scène. Hérault, sur le banc, lisant. Danton va et vient, agité. Camille, pensif, est défiguré par la douleur)

DANTON *(voyant que Fabre est préoccupé, nerveux).* — Toi aussi, Fabre? Toi aussi? *(Fabre se tait, abandonné à ses pensées et à sa tristesse.)*

HÉRAULT *(interrompant sa lecture, demande tranquillement à Danton, qui est maintenant à sa hauteur).* — Ici... C'est ici que tous les condamnés ont attendu?

WESTERMANN *(en soldat discipliné).* — Ici, au greffe...

HÉRAULT *(même ton de philosophe aimable, détaché).* — Et si notre procès s'était prolongé jusque tard dans la nuit, comme celui des Girondins? C'est toujours ici que nous aurions attendu *(il ne voit pas de lits)* la venue du bourreau?

WESTERMANN *(a dû s'informer en détail).* — C'est Richard qui me l'a dit... Tous les condamnés ont attendu Sanson au greffe... Sauf les Girondins, qui étaient trop nombreux et qui ont attendu dans la pièce aux murs épais... et sauf Charlotte Corday, qui était dans une cellule, devant la porte, à droite...

HÉRAULT *(regardant autour de lui, étonné, vaguement).* — C'est ici que Marie-Antoinette a pleuré! Le duc d'Orléans! Manon Roland! C'est à ces barreaux que s'accrochait la Dubarry... Custine, Bailly, Manuel... et tant d'autres... *(Reste un instant songeur, puis se remet à lire.)*

WESTERMANN *(agacé de voir Hérault lire, tandis que lui ne fait rien).* — Si au moins Sanson venait à quatre heures précises... Il y a encore un quart d'heure...

HÉRAULT *(en philosophe).* — Et pourquoi veux-tu qu'il soit si ponctuel? Je trouve au contraire qu'il devrait venir plus tôt pour faire notre toilette, puisque nous partons à quatre heures... Il me semble que les charrettes attendent déjà dans la cour.

WESTERMANN *(confirme brièvement).* — Deux, peintes en rouge... *(Hérault se remet à lire.)*

CAMILLE *(tourmenté, épuisé, ne pouvant y croire).* — Danton! Danton, c'est irrévocable? *(Danton le caresse, lui sourit comme à un frère. Camille comprend, étouffe un cri)* Lucile... Lucile... *(Il se tord les mains.)*

DANTON *(fraternel).* — Allons, Camille, calme-toi... Ne pense plus à Lucile...

CAMILLE *(fiévreux, tendu).* — Impossible, Danton... Dès que je pense que je vais mourir, elle m'apparaît là... à deux pas... *(Comme devant une vision sensuelle)* Toute... *(Accablé, il retombe en lui-même.)* Et il suffit de me dire que je ne la reverrai plus, pour réaliser qu'il n'y a rien de plus monstrueux que la mort...

DANTON *(lui caressant la joue).* — Camille, c'est à cause de moi que tu meurs...

CAMILLE *(se retrouvant un peu).* — Danton... *(D'une voix calme)* Oui, je le sais bien, je meurs à cause de mon amitié pour toi. Mais mourir avec un génie comme toi, c'est encore du bonheur... *(Presque résigné)* Non, Danton, si je souffre tant, c'est de me séparer d'elle... Quand il nous fallait nous quitter quelques heures seulement, j'étais déjà inquiet. *(Avec un désespoir infini)* C'est comme si on me tordait le cœur, comme si on me brisait le crâne... *(Il réalise son malheur)* Je me croyais le plus heureux des hommes de l'avoir rencontrée, et aujourd'hui c'est cela même qui rend ma mort — à moi seul d'entre vous — un supplice inimaginable. *(Soudain, d'une voix grave, et profondément convaincu)* Même maintenant d'ailleurs, je ne crois pas que je vais mourir. *(Tous le regardent, avec pitié devant cet espoir inhumain.)* Il arrivera quelque chose!... Il faut que quelque chose arrive!... *(Ses yeux sont brillants et vitreux.)*

PHILIPPEAUX *(constate simplement, comme surpris).* — C'est vrai que c'est affreux de mourir exécuté...

WESTERMANN *(rude et bref).* — Hein? Tu t'imaginais ça autrement?

PHILIPPEAUX *(convaincu, avec douleur).* — Comme c'est vrai... On ne sait jamais rien avant d'en arriver là...

WESTERMANN *(rude par nature).* — Et comment t'imaginais-tu que c'était, toi qui en as envoyé tant d'autres à la guillotine?

PHILIPPEAUX *(étonné, accablé).* — Si j'avais su... On fait le mal parce qu'on ne le connaît pas, on ne le sent pas...

DANTON.—Il y a en effet des gens qui le font par manque d'imagination.

HÉRAULT *(qui cesse de lire et réfléchit un instant).* — Philippeaux a raison... On ne peut pas être en deux endroits à la fois... A un endroit on se trouve avec tous les sens, avec son corps, avec ses intérêts, ses possibilités d'avenir, et à l'autre, on y est en touriste, par l'imagination. Quand on va au théâtre, on rentre chez soi quand on veut... Tandis que maintenant nous sommes ici, et à l'heure qu'il est — quatre heures moins le quart, dis-tu Westermann? — de l'autre côté de ces murs, au-delà du portail, il y a des gens qui passent dans la rue, au grand air, en plein soleil... Ils ont des rendez-vous avec des amis, des projets pour dîner ce soir à six heures, pour demain... Nous, nous sommes engagés dans une autre direction. Six heures!... Pensez un peu à ce que nous ferons à six heures, quand ils mangeront leurs gâteaux au Palais Egalité...

PHILIPPEAUX *(pétrifié).* — Dans deux heures...

(Danton écoute avec une attention profonde)

HÉRAULT. — Dans deux heures! *(Sauf Fabre et Camille, tous les autres écoutent, saisis)* Nous serons dans les espaces interplanétaires. *(Il propose, misérieusement)* Attendons-nous les uns les autres à la guillotine, pour nous retrouver tous ensemble ce soir... Il paraît qu'au-delà de Saturne l'obscurité est si froide et si complète... qu'on n'y voit pas une âme...

PHILIPPEAUX *(qui n'en revient pas).* — Comment, dans deux heures nous serons dans le chaos? Au-delà de Saturne?

HÉRAULT. — Deux heures? Ajoute les quatre autres depuis que nous sommes déjà en route... depuis ce matin, quand on a prononcé la sentence. *(Tous sont pâles, immobiles)* Vous vous étonnez?... Il y a quatre heures que nous voyageons vers l'autre monde. Sans le sentir. Il arrive parfois qu'on ne sente pas partir le bateau, quand on est à fond de cale, comme nous maintenant. On ne peut plus revenir en arrière, la rive a disparu.

PHILIPPEAUX *(frissonnant).* — Pourtant, dans une demi-heure, nous allons traverser une dernière fois la ville, entre deux haies de gens?...

HÉRAULT *(souriant)*. — Et qu'avons-nous de commun avec ces vivants? Nous serons des étrangers au soleil, comme les populations pressées sur la rive des Indes semblent étrangères au bateau qui longe la côte...

DANTON *(brutalement, le regard impérieux)*. — Que de mots creux! A six heures nous serons dans le chariot du cimetière, la gorge tranchée. Nous serons chair et sang, comme les bêtes qu'on tue à l'abattoir. Ce soir, quand ceux qui auront assisté à l'exécution se mettront à table... nous serons couverts de terre, les jambes mêlées, au cimetière d'Erancis... C'est tout... On jette les bouteilles vides...

CAMILLE *(épouvanté, les pupilles dilatées)*. — Danton, tu ne crois pas que nous revivrons dans un autre monde? Tu ne crois pas à l'immortalité de l'âme?

DANTON *(droit comme une statue sombre)*. — Non... ce soir à six heures, tout sera fini... *(Il respire profondément, à pleins poumons.)*

CAMILLE *(désespéré, brisé)*. — Ah, rien ne peut donc arrêter ce torrent qui nous entraîne?

HÉRAULT. — Ecoute, Camille... Ecoute, tourne tes yeux vers moi. Sais-tu quelle est la plus belle maxime de La Rochefoucauld? « Le soleil ni la mort ne peuvent se regarder fixement ». Pourquoi tant la regarder? Pense à autre chose.

CAMILLE. — Non... non... dans une demi-heure... une heure...

HÉRAULT.—Dis-toi qu'il faut quand même mourir un jour. Que, très certainement... *(pause)* Robespierre mourra aussi... et Saint-Just. Que mourront tous ceux qui assisteront dans une heure à notre exécution. Tous ceux qui écriront sur la Révolution... Tous ceux qui liront ce qu'on aura écrit sur la Révolution. Ils seront tout aussi morts que nous...

CAMILLE *(avec une sincérité élémentaire, qui tient de la révélation)*. — Je sais: des millions et des millions d'hommes sont morts... des millions et des millions d'hommes mourront encore à l'avenir. *(Affolé, ses artères sont prêtes à éclater)* Mais il n'y a que ma mort qui soit la vraie mort.

WESTERMANN *(entre temps, lit tranquillement les inscriptions sur les murs)*.

HÉRAULT. — Regarde Westermann, comme il est calme...

PHILIPPEAUX. — Westermann? Comment craindrait-il le couteau de la guillotine, lui qui a déjà reçu sept coups de sabre?

CAMILLE *(est allé se jeter sur la paillasse)*.

DANTON. — Non... Westermann meurt facilement pour une autre raison... C'est qu'il n'a pas d'imagination. Il est comme celui qui traverse un pont à la tombée de la nuit, sans se douter qu'il y a sous lui un gouffre de mille pieds.

HÉRAULT. — Tout a un remède, même la conscience du danger. Richard va nous apporter deux bouteilles de cognac.

DANTON. — Non... je n'en veux pas... Je veux que ma conscience vive encore une heure et demie, tout entière... Elle regardera la mort en face. Ensuite, elle deviendra poussière.

(La lumière de la bougie vacille et fait danser les ombres. Richard se montre au guichet, avec des bouteilles et quelques autres objets)

TOUS *(mais l'un après l'autre)*. — Richard... voilà Richard!

FABRE *(agité)*. — Eh bien, Richard...?

RICHARD *(à Fabre, comme pour s'excuser)*. — Nous n'avons plus rien trouvé... les papiers ont été confisqués...

PHILIPPEAUX *(vivement)*. — Et pour moi?... Il n'y a rien pour moi...?

RICHARD.—Ma femme n'a pas pu sortir... Nous sommes très surveillés... Pour le citoyen Hérault, une dame a apporté un bouquet de fleurs... mais depuis l'œillet qu'on a donné à Marie-Antoinette, c'est interdit de transmettre des fleurs... Nous avons trop peur... on

fait ce qu'on peut, voyez-vous... Alors cette dame, en pleurant, a cassé un rameau de cerisier et elle a prié ma femme de vous l'apporter... *(Il donne à Hérault un rameau de cerisier en fleurs; la plupart des autres condamnés contemplent, hallucinés, cette minuscule merveille du dehors.)*

HÉRAULT *(souriant, les yeux embués).* — Voilà qui nous vient de l'autre monde.

DANTON *(soudain brisé, affaibli, contemple le rameau, la bouche sèche).*

CAMILLE *(comme fou).* — Mais Lucile?... Rien de Lucile?... Rien? *(Il s'élance et se frappe la tête contre le mur.)*

(Richard attend encore au guichet, indécis)

DANTON *(comme un homme qui briserait volontairement quelque chose en lui, un verre de cristal qu'il jetterait à terre, avec une gaîté lugubre).* — Eh bien, Richard... tu es un brave cerbère. Tu as le cœur d'une bonne et honnête putain, qui s'attendrit sincèrement quand elle est bien payée *(il l'en remercie).*

RICHARD. — Citoyen *(timidement, à mi-voix)*, la femme de Camille Desmoulins est là... Elle veut lui parler...

(Camille n'a rien entendu)

DANTON *(bas, stupéfait).* — Comment a-t-elle pu entrer? Qu'est-ce qu'elle fait là?

RICHARD. — Ils l'ont arrêtée cette nuit. La section vient de nous l'amener. Elle est tombée à genoux devant ma femme... Nous la gardons encore un peu chez nous, soi-disant pour lui trouver une place dans les cellules.

DANTON *(douloureusement frappé, se maîtrisant).* — Eh, que ferait-elle ici? Ce garçon est presque fou. Quand il saura qu'on l'a arrêtée... Laissons-le... *(Souriant, brisé de douleur)* Ils croient en Dieu. Dans cinq jours ils seront couchés ensemble sur l'herbe, au paradis...

RICHARD. — La voilà...

DANTON *(inquiet, mais autoritaire).* — Fais sortir Camille... Dis-lui qu'on l'appelle au corps de garde pour lui donner un billet de Lucile. *(Attendri et agacé en même temps)* Ah, ces enfants! Fais-la entrer, elle peut venir, elle... Elle est déjà presque une morte... elle est des nôtres. Les gendarmes fermeront les yeux? *(Il halète péniblement.)*

RICHARD. — C'est arrangé *(geste signifiant l'argent).*

DANTON. — Elle peut marcher? Ou faut-il l'amener dans vos bras? *(A voix haute)* Camille, va voir un peu au corps de garde, il y a quelque chose de la part de Lucile...

CAMILLE *(qui déchirait ses vêtements dans un accès de folie silencieuse, comme halluciné).* — Où? Où? *(La porte s'ouvre et les gendarmes l'emmènent.)*

DANTON: Préparez-vous... une femme va venir.

LUCILE *(l'air d'une folle tranquille).* — Où est-il? *(Elle se tient debout sur le seuil et le cherche du regard. D'une voix brisée)* Camille... *(Grands yeux étonnés)* Où est-il?

DANTON *(ému, familier).* — Lucile... comment diable t'expliquer ça...? Ecoute, tu ne peux pas voir Camille... Il ne pourrait plus mourir, comme d'autres ne peuvent pas dormir...

LUCILE *(distinctement, triste et hallucinée).* — Il souffre?

DANTON. — Il est presque fou... tu ne dois pas le voir...

LUCILE. — Si, je le verrai... dans dix jours je le verrai. *(Elle sourit, hausse les sourcils en accent circonflexe, avec émotion.)* Ils m'ont arrêtée aussi...

DANTON *(abattu, baissant la tête).* — Toi aussi, tu meurs à cause de moi!

LE GENDARME. — Vite, le bourreau va venir...

LUCILE *(le cœur figé, les yeux agrandis).* — Alors...?

DANTON *(lui baise la main, bouleversé, puis se redresse).* — Lucile, don-

ne-nous quelque chose pour Camille. Je l'ai envoyé au corps de garde...

LUCILE *(cherche nerveusement, tremblante, et ne trouvant rien d'autre, tire de son sein un mouchoir).*

LE GENDARME. — C'est fini. *(Il la fait sortir.)*

HÉRAULT. — Ah, que la mort serait belle si...

DANTON *(l'interrompt, pour dire à Philippeaux).* — Donne-lui ce mouchoir...

FABRE *(à Camille qu'on ramène).* — Camille, Lucile t'a envoyé un mouchoir.

CAMILLE *(défait, à bout de forces).* — Où est-il? Qui est-ce qui l'a?

FABRE *(sans se retourner).* — Philippeaux.

CAMILLE *(prend le mouchoir, le regarde avec des yeux fous, il lui semble avoir reçu le plus terrible des dons. Après l'avoir longuement regardé, dans un élan tragique, non pas reconnaissant, mais avec le sourire, il baise la main de Philippeaux: cette main est belle, parce qu'elle lui a donné le mouchoir. Tous sont émus, tous se replient sur eux-mêmes, abattus. Camille, souriant avec une douleur infinie).* — Lucile bien-aimée... il a été dans ta main, tu lui as souri... tu l'as porté sur ton sein... ton petit sein frémissant *(il sent son sang se glacer, devient tout pâle, haletant)*, la hanche ronde, les yeux... *(Le souffle lui manque, puis, crispé, il serre son habit sur la poitrine.)* Je ne peux pas mourir... Non... non... c'est impossible. *(Les yeux fixes)* Il faut qu'il arrive quelque chose. *(Il se frappe la tête contre le mur)* Ah, se heurter à l'impossible comme à un mur de plomb! *(Il crie, et son cri plonge ses racines au fond de l'âme)* Je ne peux pas mourir...

DANTON *(furieux, résolument grotesque)* Mais si, tu peux... Rien de plus simple. La guillotine te démantibulera la colonne vertébrale, entre la troisième et la quatrième vertèbre. *(Il la lui montre très sérieusement, en lui palpant la nuque)* Tiens, tu vois... c'est ici que tombe le couperet, quand la planche a basculé. Chez moi ça sera plus difficile *(il se palpe)* parce que je suis gras... *(Camille le regarde, immobile, abasourdi. Danton continue sur le même ton sérieux et lugubre)* Un bourreau qui possède son métier doit savoir te placer sur la bascule. Pour ça, Sanson s'y connaît, il ne rate jamais son coup... A Lyon, c'était de vrais bouchers... Pour Châlier, ils ont dû recommencer cinq fois... Ils ajustaient la bascule de travers, et le couperet mal aiguisé rebondissait sur les vertèbres. *(Camille a un sourire hébété)* Tu passeras le premier, ça vaut mieux... Parce qu'ensuite ces brutes de bourreaux se fatiguent et bâclent leur besogne. *(Presque tous les autres rient, tandis qu'il poursuit, ironique)* Tu as beau avoir repensé Tacite, l'humanité et l'avenir de la société, il vaut quand même mieux que le bourreau ne soit pas trop pressé. *(Triste et sombre, soudain)* Quand on est né de la terre, il ne faut pas se retourner contre elle.

PHILIPPEAUX *(avec une admiration sans bornes).*—Et une tête comme celle-là *(regardant Danton)* quitte le monde sans s'être réalisée!

FABRE *(même jeu).* — Cette pensée devient poussière!

DANTON.—Le monde n'a besoin ni de têtes, ni de pensée, mon ami. Ce ne sont pas les idées qui mènent le monde, mais les passions. Nous n'avons pas eu l'acharnement de la passion... Et c'est là que ceux qui nous font guillotiner nous sont supérieurs... Il est vrai qu'ils ne sont pas complets non plus... C'est pourquoi la France connaîtra de grands malheurs... Ah, si je pouvais laisser mes jambes à Couthon, et à Robespierre... ce qui lui manque... *(il sourit)* la France serait sauvée. *(Un jour viendra peut-être, où l'on pourra reproduire à la scène les mots mêmes dont Danton s'est servi.)*

CAMILLE *(continue à le regarder, étonné mais prostré, à bout de forces).*

DANTON *(à Camille).* — Alors, tu t'es calmé? *(Il se met à rire et lui assène une tape affectueuse)* Que diable, j'ai bien dû t'arrêter, puisque tu t'étais mis à faire l'inventaire des charmes de Lucile. *(Tous sourient. Il se promène nerveusement, en silence, fait quelques pas, aperçoit le rameau et se fige, avec un sourire tordu par la douleur).* Louise... *(puis il se contracte lentement, les yeux baissés, comme pour se défendre contre l'émotion, et murmure)* Louise... *(Sur le bras droit dont il mord le poing tombent des larmes, puis il a un ricanement qui redevient rire)* Que le diable emporte ces femmes... elles vous empêchent de vivre, et ensuite elles vous empêchent de mourir...

HÉRAULT. — Eh bien, Fabre? Te voilà complètement à plat? Tu as retrouvé ton manuscrit?

FABRE *(convaincu).* — Non. Saint-Just a dû me le voler... C'est pour cela qu'ils ont confisqué mes papiers. Il a volé mes vers...

DANTON *(consolateur, lui frappe l'épaule).* — Des vers? Sois tranquille... Dans huit jours, tu en feras plus que tu n'en voudras, des vers... Quelle heure est-il, Westermann?

WESTERMANN *(surpris).* — Quatre heures cinq.

DANTON *(souriant).*—Ce que c'est que de déchoir! Même le bourreau vous fait attendre.

WESTERMANN — Celui-là aussi, c'est toi qui l'as nommé, quand tu étais ministre.

DANTON. — Non, pas Sanson. *(Il n'est pas très sûr)* Hein, Fabre? Les autres, oui, je les ai tous sur la conscience: Billaud-Varennes, Collot d'Herbois, Fouquier — non, celui-là c'est Lucile qui me l'a recommandé; Hermann, Dumas, tous les jurés. *(Songeur)* Les hommes ne ressemblent pas aux bêtes. Un chien qu'on a élevé ne vous mord pas la main... *(Bruit de pas au dehors; tous pâlissent)* De la tenue, messieurs, un peu de tenue. *(Gravement, à Sanson qui entre)* Une autre fois, Sanson, nous n'attendrons plus... Tu feras bien de venir à l'heure. *(Camille reste sur place, glacé d'horreur. Danton examine un panier qu'on a apporté)* Qu'est-ce que c'est que ce panier? C'est là que tu entasseras nos têtes comme des betteraves? *(Il regarde le panier)* Mais tu n'y mets pas du son, pour empêcher le sang de couler? *(Il regarde les têtes de ses amis).* Toutes n'auront pas place là-dedans!

SANSON. — Celui-là, c'est rien que pour les cheveux. *(Il cherche du regard par qui commencer.)*

(Camille s'est enfui au fond de la pièce)

HÉRAULT *(s'avance le premier).* — Cela vous déplairait-il de commencer par moi? J'ai toujours aimé les débuts.

SANSON *(examine sa nuque, voyant que les cheveux ne sont pas trop longs).* — Bon... *(Il coupe le col de la chemise et lui lie les mains au dos.)*

HÉRAULT. — Danton... tu aurais dû être plus prévoyant comme ministre de la justice... tu aurais dû faire faire cet office par une femme... Ça n'aurait pas été sans charme...

(Sanson se dirige vers Camille)

CAMILLE *(s'enfuit désespérément).* — Non!... Non!... Laissez-moi libre encore une minute...

(Westermann s'avance de lui-même, les mains au dos, il a l'air déjà prêt)

SANSON *(à Camille).* — A vous maintenant... finissons-en...

CAMILLE *(tressaille convulsivement, la bouche ouverte, puis).* — Danton, c'est définitif! Non... c'est impossible... je ne vais pas mourir! Maximilien, comment peux-tu...? Nous étions... dans le même banc. *(On le saisit, mais il déchire ses vêtements et se débat)* Ce n'est pas possible... J'ai encore tant de choses à dire... Je veux aimer... réfléchir... *(Il leur échappe, on le ressaisit)* Comment peut-on tuer quelqu'un qui ne veut pas mourir? *(Quatre*

hommes le retiennent à grand-peine) Horace, adieu... Adieu, Lucile... La rive de la vie glisse sous mes pieds... Adieu, mon petit... *(Ligoté, il se débat violemment)* Danton, donne-moi le mouchoir... prends-le dans mon sein... le mouchoir de Lucile... *(Implorant)* Mets-le dans ma bouche, Danton... Recevez-moi, mon Dieu...

DANTON *(l'embrasse sur la bouche, puis lui enfonce le mouchoir entre les dents. Camille s'apaise).*

(Les aides du bourreau ont attaché presque tous les prisonniers, sauf Danton)

HÉRAULT *(ému, ligoté).* — Adieu, Danton, en forme humaine !

DANTON *(veut l'embrasser, mais le bourreau l'empêche).* — Imbécile, empêcheras-tu nos têtes de s'embrasser tout à l'heure dans le panier? *(Ils ont mis la main sur lui, il tressaille une dernière fois)* C'est donc fini... Le néant irrévocable... *(Il ferme les yeux, réfléchit un instant, puis comme la somme d'une addition, comme un dernier message):* Hé... J'ai aimé la vie, j'ai aimé les femmes. Allons dormir, Danton...

SANSON *(indique sept condamnés).* — La première charrette... *(Les autres):* La seconde...

DANTON. — Ecoute, Sanson, tu montreras ma tête au peuple... Elle en vaut la peine.

En français par ANNIE BENTOÏU

ADDENDA (extraits)

Commencé en 1924 et achevé en automne 1925, DANTON a été pour moi la révélation de la Grande Révolution Française... Lisant ou écrivant presque jour et nuit, j'y ai travaillé pendant plus d'un an, enfermé dans une sorte d'oubli concentré. Je reproduis ici les éclaircissements donnés dans la préface de la première édition, en 1931.

« Cet ouvrage n'est pas un drame historique, mais une reconstitution dramatique.

Le drame historique voit dans le fait d'histoire un simple prétexte. Sur ce fait. il édifie une intrigue fictive qui ne veut devoir sa valeur qu'à l'illimité de la fonction artistique. Nos prétentions sont infiniment plus modestes, et tendent simplement à célébrer au maximum un matériel historique soumis à un minimum d'adaptation scénique. Il est vrai que le sujet même a été choisi pour ses vertus dramatiques incomparables, que la plupart des épisodes sont bouleversants par eux-mêmes, et qu'il n'y a donc pas là un hasard, mais une préférence. C'est d'ailleurs pour cette raison que l'intervention personnelle de l'auteur s'est voulue extrêmement modeste. Bien plus, le respect de la vérité a peut-être été poussé jusqu'à l'exagération. L'auteur ne lui a fixé qu'une limite, et c'est le fait que *Danton* reste malgré tout une pièce de théâtre.

De sorte que sur vingt tableaux, quelques-uns seulement ne sont indiqués par aucune source et ne se justifient que par leur vraisemblance. Certaines scènes ont été complétées par l'auteur; la plupart ont été fidèlement transcrites d'après les sources, parfois pendant de longs passages (par exemple la terrible journée du 30 mars 1792, transposée d'après les notes du « Moniteur »). De nombreuses répliques ont également été empruntées aux récits historiques. La licence que nous nous sommes permise a été de déplacer certains moments et de reconstituer les faits d'une autre façon que celle convenue par les sources. Ce déplacement des moments est une concession nécessaire au fait que *Danton* demeure un ouvrage destiné à la scène.

A notre avis, il importe peu à la vérité psychologique que Danton ait prononcé son fameux discours « De l'audace, encore de l'audace... et toujours de l'audace » au ministère de la Justice, devant les députés, les ministres, le peuple ou à l'Assemblée législative (comme ce fut le cas), ou par exemple que l'entrevue avec Lameth soit anticipée de trois mois, ou que la fameuse séance des Comités réunis ait eu lieu dans le bureau de Robespierre ou ailleurs.

Ou encore que la phrase adressée au bourreau Sanson « Tu montreras ma tête au peuple — elle en vaut la peine! » ait été prononcée au moment où on lui liait les mains, ou quand il monta sur l'échafaud.

On objectera que si l'invention dramatique est presque nulle au cours de ces vingt tableaux, le mérite de l'auteur dramatique demeure assez mince. Sans doute, et pourtant la lecture systématique de plusieurs milliers de pages d'histoire de la Révolution Française, le carnet de fiches à la main, nous semble constituer en soi un mérite non négligeable.

Nous revendiquons aussi la réorganisation intérieure de tout le matériel. Nous croyons à un principe de pénétrabilité et de coordination dans la structure psychologique, presque aussi strict qu'une détermination morphologique. C'est ce que la nouvelle philosophie et psychologie allemande appelle « die Gestalttheorie », souvent même « Gestaltpsychologie », seule théorie permettant de reconstituer une personnalité à partir des éléments disparates et souvent contradictoires fournis par l'histoire. Une personnalité historique ne peut être élucidée que par une intuition essentielle d'ensemble, infiniment plus précieuse que l'agglomération de données, dont beaucoup peuvent être dues à une fausse perception des témoins; car ceux-ci, même de bonne foi, se montrent souvent trop passionnés, ou simplement trop bornés. Mais pour cette intuition essentielle une condition indispensable nous paraît être de commencer par replacer le personnage dans son vrai cadre et d'embrasser la totalité de ses moments importants.

Cette condition est rarement remplie quand il s'agit des héros de la Révolution Française. Ils subissent toujours une diminution inacceptable en se trouvant réduits soit au gabarit intellectuel de l'auteur, soit au niveau supposé de la foule.

Au sujet du cadre, que faire d'autre que de relever la trivialité, les concessions à un pittoresque douteux et l'incompréhension qui caractérisent les représentations

VLADIMIR ŞETRAN: CONSTRUCTEURS DE NAVIRES

← TRAÏAN BRĂDEAN: VICTOIRE

de la Convention, une des plus capables et savantes assemblées législatives de tous les temps. En deux ans seulement, elle a obtenu sur le plan extérieur la victoire complète sur les armées anglaise, hollandaise, prussienne, autrichienne, piémontaise et espagnole — et créé, à l'intérieur, sans modèle et de toutes pièces, un Etat nouveau. On lui doit le Grand-Livre de la Dette publique, la rédaction d'un Code unique, l'introduction du système métrique, l'obligativité et la gratuité de l'enseignement. Elle a créé les « écoles centrales » d'où sont nés les lycées. Elle a créé, conservé et réorganisé de nombreuses institutions supérieures: le Musée du Louvre, le Collège de France, l'Ecole des langues orientales, le Bureau des Longitudes, le Museum, le Conservatoire des arts et métiers, la Bibliothèque et les Archives Nationales, l'Ecole de droit, l'Ecole de médecine, l'Ecole des mines, l'Ecole des travaux publics (devenue l'Ecole Polytechnique), l'Ecole Normale, l'Ecole du Génie de Metz (aujourd'hui à Fontainebleau), etc. Elle a également réorganisé les académies existantes en un Institut de France. Ce sont là, consignées par les traités d'histoire, autant d'institutions ultérieurement adoptées par la plupart des Etats actuels. Dans ces Etats pourtant, on fait passer des films qui présentent la Convention comme un ramassis de voyous crétins et sanguinaires, qui prennent des mesures absurdes et bestiales en un inimaginable désordre, fondés sur de simples billevesées. Dans une pareille ambiance, il est normal qu'un véritable héros semble incompréhensible.

Par ailleurs, ce qui nous a incités à porter à la scène ce fragment d'histoire, c'est aussi que la conception dominante des autres œuvres dramatiques nous a semblé entièrement fausse. Dans presque toutes, Danton est présenté en vaincu, à la veille du jugement du Tribunal. Mais tout moment spirituel se fait valoir par ses antécédents. Et de toute façon le vrai Danton ne peut être imaginé et compris sans le 10 Août, sans le triomphe sur la première invasion prussienne, sans son duel avec les Girondins. De même qu'on ne peut concevoir Napoléon uniquement à la veille de Waterloo et à Sainte-Hélène. Son génie, Danton l'a montré au moment culminant de la Révolution, et non l'année de Thermidor. Danton est une synthèse entière et complexe, et des fils contradictoires qui la forment, aucun, pris isolément, ne suffit à le caractériser. Tant qu'on s'obstine à ne voir en lui qu'un « mégaphone » de la Révolution et un viveur difforme (ainsi que nous le présentent jusqu'ici non seulement les auteurs de pièces et de vies romancées, mais même la plupart des historiens), personne ne saura que Danton a été en fait un des meilleurs hommes d'Etat de France, un diplomate d'une grande finesse. Une des plus solides vérités imposées par la *Gestalttheorie* est qu'une partie ne se laisse expliquer que par le tout. Mais le tout est d'autant plus profond et plus riche que la diversité de ses éléments est grande, et ceci est particulièremen vrai de l'exceptionnelle personnalité de Danton — sans doute une des plus complexes que l'histoire ait connues.

Nous espérons qu'elle ressortira ainsi du présent ouvrage, restituée dans l'atmosphère et les circonstances de son temps. »

CRISE DU PUBLIC ?

Les théoriciens du théâtre de tous les méridiens parlent avec une inquiétude croissante, dans les dernières décennies, de ce qui semble être une crise du public du théâtre. Sollicité de plus en plus, d'une part, par le rythme accapareur de l'existence moderne, qui ne lui laisse pas de loisirs, et d'autre part le soumet à de fortes tentations paraculturelles (télévision, sport, film délassant, musique légère, tourisme); mécontent, d'autre part, des structures traditionnelles du théâtre qu'il considère de plus en plus impropres à offrir des réponses aux grands problèmes contemporains de l'humanité — le spectateur manifesterait, selon ces théoriciens, une tendance toujours plus visible à s'éloigner des salles de spectacles, et le théâtre se transformerait, peu à peu, en un symbole social vétuste, vidé de signification authentique. Une série de réalités du théâtre occidental semblent, tout au moins à première vue, justifier un tel pessimisme. La diminution progressive du nombre des spectateurs, la disparition de troupes prestigieuses, le profil du théâtre commercial, transformé en une industrie qui cherche désespérément à survivre à la concurrence du film et de la télévision, l'ankylose du théâtre traditionnel en des formes vétustes, impopulaires, le manque de substance et le caractère éphémère de la plupart des tentatives de la jeune génération de revitaliser le théâtre par la contestation — sont autant de faits que nul ne peut nier.

De temps à autre, cependant, il se produit un miracle. De temps à autre, dans un célèbre théâtre national ou dans une modeste salle des faubourgs, des milliers de gens, de tout âge, de toutes conditions, se retrouvent, vibrant à l'unisson, pendant des semaines et des mois, devant un grand spectacle de théâtre. Quelqu'un, un dramaturge — un metteur en scène, une troupe — a trouvé la porte d'accès secrète vers leur conscience, en tant qu'individus et en tant que collectivité, leur proposant une vérité inattendue, ou simplement une question troublante. Et voilà que les sombres pronostics sont tout à coup démentis, et que le théâtre, vieil art de la cité, affirme encore une fois, avec une force sans égale, son droit à l'immortalité, ne serait-ce que par de telles explosions individuelles.

Que se passe-t-il, pendant ce temps, avec le public roumain?

UNE VÉRITABLE EXPLOSION QUANTITATIVE

Nous partirons de quelques considérations d'ordre statistique. En 1938 — année prise comme point de référence par les statisticiens, car elle représente le moment de pointe de la société roumaine d'avant-guerre dans tous les domaines — il existait en Roumanie 16 troupes théâtrales, pour la plupart des associations sporadiques, dont l'existence était conditionnée par un profit matériel incertain. Le total de leurs

spectateurs s'élevait, cette année-là, à 1.430.000, chiffre qui comprenait également le public des opérettes, des revues, des concerts, des spectacles de marionnettes. Après la Libération, avec la prise en mains des théâtres par l'Etat, les chiffres ont monté à une vitesse vertigineuse, pour atteindre en 1948 le chiffre de 27 théâtres avec deux millions et demi de spectateurs (exclusivement les représentations dramatiques), et passer en 1962, à 42 théâtres avec plus de 5 millions de spectateurs. Après cette date, parallèlement à l'extension extrêmement rapide de la télévision, le nombre des spectateurs de théâtre a légèrement baissé, mais sans jamais descendre sous 4 millions, et il a recommencé à monter progressivement ces dernières années.

Quelle est l'explication de cette véritable explosion quantitative?

Dès les premières années de son existence, l'Etat socialiste roumain a tout fait pour étendre, horizontalement et verticalement, la culture théâtrale: le réseau des théâtres stables a été constamment élargi (il existe aujourd'hui 43 scènes de professionnels, dont 9 dans les langues des minorités nationales — hongrois, allemand, yiddish) et l'Etat les subventionne, ce qui a permis d'établir des prix d'entrée très accessibles, des couches de plus en plus larges de la population ont été gagnées au théâtre par une stratégie des tournées et des déplacements, qui fait partie du statut d'existence des nouvelles institutions. Pratiquement, presque toutes les localités de quelque importance ont à l'heure actuelle une saison théâtrale permanente, avec un répertoire équilibré, dont la tenue culturelle constitue l'objet de préoccupations centralisées.

Parallèlement au processus de diffusion et de généralisation de la culture théâtrale, il y en a eu un autre, aux conséquences plus durables, de transformation qualitative du théâtre lui-même. Le nouveau destin de l'art scénique s'est fait ressentir avec vigueur dans la nouvelle structure intime de l'acte artistique, dans la nouvelle orientation de principe du théâtre en tant qu'institution.

Le Théâtre National de Bucarest, qui a reçu le nom du grand dramaturge classique I. L. Caragiale, s'est constitué dans cette période une compagnie exceptionnelle, réunissant une bonne partie des grands acteurs du pays. Avec le concours de metteurs en scène de premier ordre — Sică Alecsandrescu, Moni Ghelerter — il s'est consacré à un programme académique dans le sens le plus élevé du terme, où la noblesse spirituelle du répertoire classique n'excluait pas, mais au contraire, se conjuguait harmonieusement avec les pièces et les spectacles pénétrés du souffle vibrant de l'époque.

Un processus semblable avait lieu, simultanément, dans les autres institutions théâtrales. C'est alors que naquirent et s'affirmèrent le Théâtre Municipal, sous la direction de la grande actrice Lucia Sturdza-Bulandra, et le Théâtre de l'Armée, conduit par le metteur en scène A. Finţi, qui, ultérieurement, et jusqu'à sa mort, se consacra à la scène du Théâtre National. Ce furent les années des brillantes mises en scène classiques (*Une lettre perdue*, de I. L. Caragiale, *L'étoile sans nom*, de Mihaïl Sebastian, *Le revizor* de Gogol, *Les rustres*, de Goldoni) qui demeurent des termes stables de référence et qui, dans le même temps, ont marqué les premiers brillants succès du théâtre roumain au-delà des frontières du pays. Ce furent également les années des grands spectacles de la dramaturgie révolutionnaire soviétique: *La tragédie optimiste*, *Le train blindé*, *L'invasion*, *Lioubov Jarovaïa*, qui communiquaient au public roumain une vision essentiellement nouvelle de l'homme et de l'histoire contemporaine. Enfin, à la même époque, prenait naissance un nouveau répertoire national qui, reprenant les traditions humanistes de la dramaturgie classique roumaine, tentait de répondre pas des moyens originaux aux grands problèmes de cette période cruciale. Des pièces comme *Les mineurs* et *La cité de feu* de Mihaïl Davidoglu, *Dilemme* de Lucia Demetrius ou *Les années noires* de N. Moraru et A. Baranga — adoptées avec enthousiasme

DAME KIRIŢA DE TUDOR MUŞATESCU, TIRÉE DE L'ŒUVRE DE VASILE ALECSANDRI.
MISE EN SCÈNE: HOREA POPESCU (THÉÂTRE NATIONAL DE BUCAREST).

UNE LETTRE PERDUE DE I. L. CARAGIALE DANS LA MISE EN SCÈNE →
DE LIVIU CIULEI (THÉÂTRE «LUCIA STURDZA-BULANDRA»)

par les metteurs en scène et les acteurs — devaient constituer l'acte de naissance de la dramaturgie roumaine contemporaine.

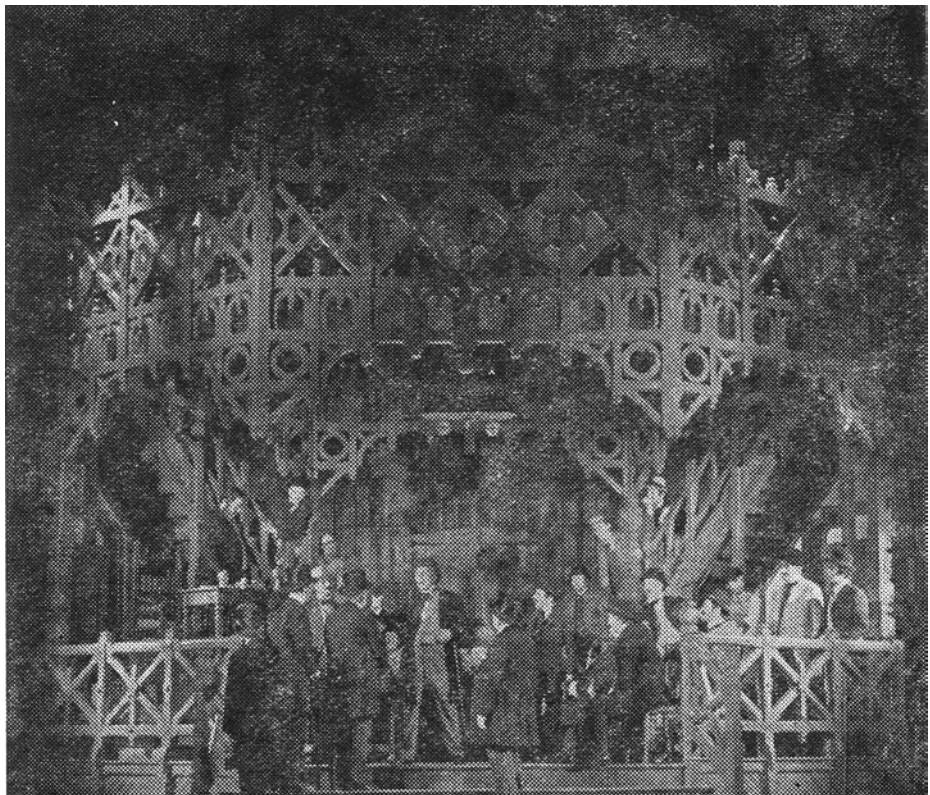
Ce processus d'extension de la culture théâtrale et de renouvellement du théâtre, qui avait lieu en même temps que l'industrialisation rapide et la croissance démographique des villes, entraîna l'apparition d'un nouveau public théâtral, de plus en plus nombreux (indice de croissance de la civilisation spirituelle), mais surtout d'une qualité nouvelle, avec de nouveaux goûts, des prétentions nouvelles, un public en voie de stratification, un public chaleureux, enthousiaste et généreux. C'est le public dont rêvèrent les hommes de théâtre de l'entre-deux-guerres, fatigués par le conformisme et la paresse spirituelle. Se référant au public snob de son temps, le dramaturge et critique Mihaïl Sebastian écrivait: « *Pour un pareil public, nul autre théâtre ne serait possible. Un théâtre qui parle de la vie, de ses grands drames et comédies, du travail, du pain, de la beauté majestueuse des grandes choses simples, un pareil théâtre n'aurait rien à dire à un parterre de gens fatigués et paresseux. Un pareil théâtre ne peut grandir que sous la pression d'une grande foule assoiffée de connaissance.* » L'auteur de ces lignes savait bien que « *cette foule existe* » et, effectivement, elle constitue le public des actuels théâtres de Roumanie, dont l'existence renouvelle le sens tra-

ditionnel du rapport entre le théâtre et le public. Le théâtre roumain ne peut exister dans une ambiance indifférente, ponctuée çà et là par un phénomène singulier de succès. Pour lui, le succès — au sens élevé du terme — représente une exigence d'ensemble, une justification — la seule possible — de son existence. Dans ce sens, le public fait partie de l'acte théâtral même. Un spectacle sans public cesse d'être une simple erreur artistique, pour devenir un écart à la raison d'être du théâtre.

PROGRAMME, STRUCTURE, FINALITÉ

Qu'attend du théâtre cet immense public, extrêmement hétérogène en ce qui concerne sa formation intellectuelle, ce public formé d'étudiants et d'ouvriers, de paysans et d'élèves de lycée, de soldats et d'intellectuels, ce public sans traditions mais sans préjugés aussi, ce public qui a exactement l'âge de la société socialiste en Roumanie et qui, pratiquement, se confond avec elle?

On a commencé à étudier cette question de façon plus approfondie ces dernières années seulement, en même temps que débutaient les recherches multidisciplinaires, à caractère à la fois esthétique et sociologique, sur les rapports entre le théâtre et le spectateur. On a fait un premier pas avec les symposiums théoriques qui ont accompagné les deux éditions — en 1969 et 1971 — du Festival des spectacles pour la jeunesse de Piatra Neamţ. Le centre des recherches pour les problèmes de la jeunesse, l'Office d'études et de sondages de la Radiotélévision, la revue « Teatrul » ont continué ces sondages, ajoutant constamment d'autres pièces, dont certaines particulièrement éloquentes, au « dossier du public ». C'est ainsi qu'a commencé à se dessiner un portrait de plus en plus complet et de plus en plus exact du public roumain, de ce public pour lequel le grand acteur Ion Manolescu exprimait son admiration, il y a déjà bon nombre d'années: « *Tenus jusqu'à présent loin des bienfaits de la culture, ces spectateurs avides d'art véritable écoutent avec attention les pièces les plus difficiles* »... L'une des plus constantes conclusions de ces recherches a été celle — facilement



prévisible, par ailleurs—de l'immense diversité de goûts, d'aspirations et d'opinions qui se manifestent au sein du public actuel. En conclusion d'une intéressante étude sur les spectateurs des théâtres bucarestois, un sociologue du théâtre, le Dr Pavel Câmpeanu, affirmait: « *Les théâtres disposent d'un public constant, compétent, mais relativement restreint — et d'un autre public, flottant, accidentel, moins bien avisé, mais très large dans sa totalité, propulsé vers le théâtre par des aspirations et des exigences en bonne partie extra-théâtrales, qui manifeste parfois des modalités impropres de perception du message scénique. Enfin, il existe un troisième public caractérisé par l'inertie sur le plan théâtral, mais qui ne refuse pas de discuter sur un théâtre qui serait sien, existant pour lui plus sur le plan de l'imagination que dans la réalité. Que nous le voulions ou non, que nous nous en apercevions ou non, cette diversité des tendances se constitue en un système de pressions dont la création du spectacle théâtral en général et chaque facteur qui la conditionne en particulier, ne peuvent ne pas se ressentir.* »

Dans ces conditions, au-delà de la recherche sociologique, peut-être l'analyse concrète des grands succès de public des scènes roumaines des dernières années nous offre-t-elle l'occasion d'une méditation plus appliquée sur les désirs et sur l'attente du nouveau spectateur. Les petites et grandes surprises n'ont pas manqué. Le succès a gardé, dans une certaine mesure, le caractère imprévisible auquel font allusion les vieilles superstitions des hommes de théâtre. Mais quelques constantes, quelques lignes de force sont catégoriquement visibles, et, sans se constituer en « un livre de recettes du succès », elles donnent à celui qui les examine la sensation fortifiante d'un théâtre qui a cessé de vivre de « miracles », et s'est découvert un programme, une structure, une finalité.

SUCCÈS «DE CAISSE» OU SUCCÈS «D'ESTIME»?

Tout au long de l'histoire du théâtre, mais aussi plus récemment, dans les conceptions de certains animateurs excessivement obsédés par les chiffres du plan d'encaisse, s'est créée une disjonction en grande partie artificielle entre le succès « de caisse » et le succès « d'estime ». Le premier serait représenté, dans le paysage du répertoire du théâtre roumain d'aujourd'hui, par les petites comédies et les mélodrames boulevardiers, d'importation ou de production autochtone, dont la fonction est d'arracher le spectateur à ses soucis quotidiens, de faire en sorte qu'il se relaxe, soit par le rire facile, soit par la larme au coin de l'œil. L'autre appartiendrait au domaine des expériences chiffrées, sans pouvoir de communication et sans y aspirer. Heureusement, les deux tendances se trouvent en évidente régression, et les spectacles qu'elles représentent se comptent — surtout dans les deux dernières saisons — sur les doigts. « *Il ne fait pas de doute qu'en envisageant et en acceptant ainsi les relations avec le public,* soutient le critique Radu Popescu, *le théâtre entre et se débat dans un dilemme épouvantable, il se trouve en dehors de sa vérité primordiale. Le succès « de caisse » sans « estime » est une ivresse basse, vulgaire, nuisible. Le succès « d'estime » sans « caisse » est un narcissisme ridicule et n'est pas moins nuisible. L'aspiration constante et active du théâtre, sa formule de vie et d'épanouissement, est le succès «de caisse et d'estime », car le théâtre ne peut vivre qu'avec un public nombreux, qui le comprenne, l'admire, l'estime.* »

A parcourir la liste des grands succès du théâtre roumain, il est d'autant plus réjouissant de constater le grand nombre de pièces et de spectacles importants qui ont réuni ces deux attributs, contribuant à compléter un véritable certificat de noblesse spirituelle du public.

Parmi ces pièces, une place de premier rang est occupée par les productions de la dramaturgie autochtone. Depuis deux décennies, on peut parler, par exemple, d'un véritable « phénomène Aurel Baranga ». Cet auteur, qui apporte à chaque saison, ou presque, une nouvelle pièce — le plus souvent des comédies d'actualité, avec une propension à la satire et au pamphlet — s'est installé définitivement dans l'estime du public, les diverses enquêtes effectuées l'ont indiqué comme l'auteur dramatique préféré, et les représentations de ses pièces se comptent par centaines. En quelques années, sa pièce *Saint Mitică le débonnaire* a été vue par près de deux cent mille spectateurs au Théâtre « Lucia Sturdza-Bulandra », et *Sois sage, Cristofor* par plus de cent mille, cette dernière ayant été reprise par un autre théâtre bucarestois. On a enregistré la même longévité pour *L'opinion publique* et *L'intérêt général* au Théâtre de la Comédie et *Travesti* au Théâtre National, ainsi que pour des dizaines d'autres représentations des mêmes pièces dans la plupart des théâtres du pays. Quelle est l'explication d'un tel succès ? Certes, on ne saurait omettre le savoir-faire du dramaturge et la qualité des spectacles proprement dits, de même que la force d'attraction des acteurs, mais plus important que tout est la brûlante actualité de ces textes, le fait qu'ils donnent au public ce qui le préoccupe, ce qui fait partie de son existence quotidienne, leur habileté à guerroyer contre certains travers sociaux, pas toujours fondamentaux sans doute, peut-être parfois tenant davantage de la sphère journalistique, mais toujours antipathiques, et vivement ressentis par l'homme du commun, qui se sent extrêmement satisfait en les voyant ridiculisés sur la scène. Il nous semble déchiffrer dans ce succès un argument décisif contre la thèse qui affirme que le spectateur de théâtre chercherait en premier lieu « une occasion de se relaxer », de « s'arracher à l'ambiance de la vie quotidienne ». Les pièces d'Aurel Baranga, comme celles d'autres auteurs à succès, très différents les uns des autres (Horia Lovinescu, Paul Everac, Teodor Mazilu, Al. Mirodan), le reprojettent justement dans cette ambiance, l'aidant à la mieux comprendre. Dans ce contexte, il ne faut pas s'étonner si une pièce aux vertus plus modestes, mais qui raconte avec sincérité et avec quelque lyrisme des faits significatifs de la vie des jeunes sur un chantier, *Nicnic* d'Anca Bursan et G. Panco, a atteint au Théâtre de la Comédie le chiffre record de 400 représentations.

De tels succès sont programmatiques, ils tiennent de l'effort délibéré des auteurs d'offrir au spectateur ce qui l'intéresse, sous une forme attrayante. Attrayante, c'est-à-dire *non ennuyeuse* (d'une profondeur réelle, non simulée), *agréable* (au sens large et complet du terme), *tonique* (confiante dans le destin de la condition humaine) — précise Aurel Baranga lui-même dans une profession de foi où il se réfère au rapport entre l'œuvre dramatique et le public : « Il semble que le secret du succès dramatique est beaucoup plus compliqué qu'il semble à première vue. Il faut écrire pour les exigences les plus raffinées, mais de façon à se faire comprendre par les spectateurs les plus innocents. En d'autres termes, simplement mais non pas d'une façon simpliste, amplement, mais non pas de manière inutilement baroque, profondément mais non pas de façon absconse. *Il semble que la formule ne tienne pas à une torturante quadrature du cercle, et qu'il existe de tels chefs-d'œuvre illustres qui, sans faire aucune concession aux goûts inférieurs, primitifs, réussissent à passionner les esprits les plus exigeants et les sensibilités les plus candides. Nous pensons que, par exemple, Hamlet, n'a pas épuisé ses exégètes, que les philosophes contemporains portés à l'investigation minutieuse, continuent à découvrir dans le chef-d'œuvre des sources de suggestions inédites, tandis que de nouvelles et fraîches générations de spectateurs se laissent séduire par le suspense de la tragédie, écrite selon toutes les règles d'une littérature moderne.* »

Qu'Aurel Baranga a raison, et qu'une politique du répertoire sérieuse, de même qu'un art du spectacle évolué, peuvent faire que le succès « de caisse » et celui

«d'estime » fusionnent, parfois de façon surprenante, voilà ce que démontrent incontestablement les grands succès obtenus sur les scènes roumaines par le répertoire classique autochtone et universel, ainsi que par la dramaturgie contemporaine du monde entier, qui n'est pas toujours facile.

TRADITION ET INNOVATION

Absolument remarquable, dans l'activité du Théâtre National, sous la direction de l'artiste du peuple Radu Beligan, est la vaste tentative de renouvellement général — des cadres, du répertoire, de l'art scénique, de toute l'atmosphère de création —, de refus du conservatisme. Le public nombreux et divers du théâtre a accueilli avec sympathie et intérêt l'idée de l'actuelle direction, de soumettre à son jugement et à celui du temps, sans excès de prudence, un grand nombre de pièces autochtones, à sujet contemporain, appartenant aussi bien à des dramaturges consacrés qu'à des débutants, de telle façon que la sélection des valeurs ait lieu naturellement, sous les feux de la rampe. On a suivi avec la même attention les tentatives, souvent riches de promesses, de renouvellement du langage scénique. Une mutation comme celle du metteur en scène Radu Penciulescu, avec *Le Roi Lear* — iconoclaste, aspirant vers une théâtralité pure et pénétrante, de même que vers une profonde implication du public dans l'acte théâtral — gagne en signification et en intérêt par le fait qu'elle a eu lieu sur la scène du Théâtre National.

Le répertoire de l'un des théâtres bucarestois les plus recherchés par le public, le Théâtre « Lucia Sturdza-Bulandra », peut aussi servir d'illustration éloquente de la fusion entre le succès « de caisse » et « d'estime ». Ici l'on joue, avec une grande affluence de spectateurs, deux chefs-d'œuvre du classique de la dramaturgie roumaine I. L. Caragiale, *Scènes de carnaval* et *Une lettre perdue*, dans des mises en scène nettement antitraditionnelles, dues aux metteurs en scène Lucian Pintilie, et respectivement Liviu Ciulei, qui se sont proposé d'opérer dans l'univers caragialien une incursion plus profonde et plus nuancée, assumant le risque de contrarier les vieilles habitudes, héritées de l'école, des spectateurs. (Il convient de souligner que la première d'*Une*

(THÉÂTRE GIULEŞTI) *MESURE POUR MESURE* DE SHAKESPEARE

MAÎTRE MANOLE DE LUCIAN BLAGA (MARIANA MIHUŢ ET SILVIU STĂNCULESCU). METTEUR EN SCÈNE: DINU CERNESCU →

lettre perdue a occasionné la reprise du spectacle « classique » de cette pièce au Théâtre National, la confrontation artistique des deux troupes soulevant un intérêt extraordinaire parmi le public bucarestois.) C'est là aussi que, durant une décennie, plus de 150.000 spectateurs ont vu la célèbre comédie *Take, Ianke et Cadîr* de Victor Ion Popa, émouvante plaidoirie en faveur de la fraternité des hommes, par-delà les préjugés nationaux. Le même succès, de proportions insoupçonnées jusqu'alors, a été remporté par les pièces de Georg Büchner, *La mort de Danton* et surtout *Léonce et Léna*, montées brillamment par Liviu Ciulei, ainsi que *Le vicaire* de Rolf Hochhuth, dont Radu Penciulescu a fait un spectacle de net engagement politique, de sobre appel à la conscience, de refus catégorique de l'art spectaculaire factice. Mais peut-être que le phénomène le plus impressionnant, sous le rapport de l'audience, tient à l'adaptation de l'écrivain Gellu Naum et du metteur en scène David Esrig, d'après *Le neveu de Rameau*. Transcrit en images scéniques d'une grande vigueur et d'une grande originalité, par deux acteurs aptes à animer et à donner de l'éclat à la dispute la plus abstraite — Marin Moraru et G. Dinică — le sévère dialogue philosophique de Diderot a dépassé, en trois saisons, le chiffre de 150 représentations, et continue d'être joué avec succès, tandis que le même spectacle à Paris, mis en scène peu de temps avant celui de Bucarest, a depuis longtemps achevé sa carrière. Enfin, toujours au Théâtre « Lucia Sturdza-Bulandra », parmi les auteurs qui ont connu, dans la dernière décennie, une audience de quelque 100.000 spectateurs, on compte Shakespeare *(Comme il vous plaira* et la *Comédie des erreurs)*, Brecht *(L'opéra de quat'sous)*,

Shaw *(Sainte Jeanne* et *César et Cléopâtre)*, Tennessee Williams *(La ménagerie de verre* et *Un tramway nommé désir)*.

D'autres théâtres bucarestois, avec un programme esthétique élevé, exempt de concessions et d'hésitations, jouissent de l'attention constante du public. C'est le cas du Théâtre de Comédie, dont le répertoire, presque exclusivement moderne, comprend, à côté des auteurs roumains, Brecht et Dürrenmatt, Ionesco et Anouilh, qui connaissent de longues séries de représentations. (En ce qui concerne l'œuvre de Brecht, il convient de souligner son succès absolument remarquable en Roumanie: des dizaines de premières, dans presque tous les théâtres importants du pays, des mises en scènes souvent brillantes et originales, avec une grande affluence du public — symptôme incontestable du goût pour un théâtre engagé, militant, mettant en question les problèmes aigus de l'époque.) C'est également le cas du Théâtre National « I. L. Caragiale » qui tend, comme je le disais, vers un concept d'une grande élasticité, où s'incorpore une mise en scène exubérante, débordant d'humour et de vitalité, pour *Dame Kiriţa*, vaudeville du classique roumain Vasile Alecsandri, et le drame d'Albee *Qui a peur de Virginia Woolf?*, ainsi que la mise en scène pleine de réalisme psychologique de la pièce de Steinbeck *Des souris et des hommes*, celle, colorée et pittoresque, de *L'idiot* de Dostoïevsky, toutes bien accueillies par le public.

Intéressant est le cas du Petit Théâtre. Cette troupe restreinte, sans traditions, comprenant de bons acteurs mais, à peu d'exceptions près, sans vedettes capables d'attirer les spectateurs par leur seule mention à l'affiche, entretient depuis quelques années un public nombreux et fidèle, avec un répertoire orienté presque exclusivement vers le drame et le spectacle « d'idées », de débat lucide du destin moral, politique et civique de l'homme, dans un langage théâtral sobre, dépouillé d'artifice et d'appas faciles. Parmi les auteurs étrangers joués ici, le plus représentatif de cette orientation est Arthur Miller. Après les anciens succès obtenus dans d'autres théâtres par *Tous mes enfants*, *Les sorcières de Salem* et *Vu du pont*, le Petit Théâtre a assumé la représentation de presque toute l'œuvre plus récente de l'auteur américain, si différente par la dialectique pure des idées, par l'insistance accordée au débat et à la confrontation conceptuelle, de l'image traditionnelle de la pièce « à succès », basée sur l'« action » et sur le « sentiment ». Les résultats parlent d'eux-mêmes et, si nous comparons le public théâtral de Bucarest avec celui des métropoles occidentales où eurent lieu les premières des pièces en question, ils acquièrent les proportions d'authentiques événements. *Incident à Vichy*, ce débat non spectaculaire — dans l'acception extérieure de ce terme — sur la dignité, le courage et l'esprit de sacrifice a tenu l'affiche pendant trois saisons, faisant 128 représentations et attirant plus de 50.000 spectateurs. *Le prix*, œuvre concentrée, sobre, où le dramatisme s'incorpore moins dans l'événement que dans le verbe — donc, apparemment, destinée à priori à un succès limité, a été jouée 150 fois devant 60.000 spectateurs, et la série des spectacles continue, à la différence des scènes occidentales où la première a eu lieu environ à la même époque. La récente mise en scène du drame *Après la chute* a enregistré, deux mois à peine après la première, plus de 30 représentations à guichets fermés, et d'après tous les symptômes, cela continuera au même rythme au cours des saisons à venir. La plus courte série a été pour *Souvenir de deux matinées de lundi*: une seule saison, 35 spectacles et 12.000 spectateurs. Mais il semble que le public des autres théâtres du monde où la pièce fut montée n'a pas davantage supporté son caractère lent, descriptif, dénué d'« explosion »...

★

Certes, le but de ces notes n'est pas d'établir une liste complète des succès du théâtre roumain. Elles tendent plutôt à suggérer, sur la base d'éléments concrets,

palpables, les données d'un portrait spirituel possible du spectateur roumain. Un spectateur qui ne refuse pas le divertissement — même dénué d'ambitions artistiques — parce que c'est un homme occupé, concentré sur son effort social, souvent fatigué, ressentant le besoin naturel d'une relaxation intellectuelle. Mais un spectateur qui préfère nettement le théâtre militant, engagé, responsable, le théâtre qui lui parle de sa vie de tous les jours ou des problèmes plus vastes de la destinée humaine. Un spectateur intensément préoccupé, peut-être plus que de la structure esthétique proprement dite du spectacle théâtral, de ses implications philosophiques, sociales, politiques, morales. Un spectateur qui aime l'acte scénique traditionnel, le réalisme psychologique, « la tranche de vie », mais qui ne repousse pas *de plano* la modernité, l'innovation et éventuellement la mode. Un spectateur doté de discernement, peut-être hésitant parfois, mais faisant preuve d'une grande curiosité, gage certain de progrès.

Cette esquisse de portrait — sans nul doute incomplète, et contenant des traits plutôt virtuels — doit être complétée par un regard sur une catégorie de spectateurs quelque peu particulière. Il s'agit des couches relativement larges du public « nouveau », sans aucune espèce de traditions, pour lequel le théâtre est une découverte récente. Les goûts et les besoins artistiques de ce public prétendent naturellement un traitement spécial de la part des théâtres qu'il fréquente. Un entretien avec les directeurs de deux de ces théâtres — le premier situé dans un quartier ouvrier de la Capitale, l'autre dans un centre provincial à population bilingue, roumaine et hongroise — peut ajouter des détails significatifs au portrait d'ensemble du public roumain.

UN RÉPERTOIRE DE CULTURE

En 1946 près du Pont Grant, au cœur du quartier ouvrier de Giuleşti, naissait le premier théâtre en dehors du périmètre traditionnel, du centre de la Capitale, la première institution théâtrale d'un public nouveau, d'un public prolétarien et populaire.

Le premier quart de siècle d'existence du Théâtre Giuleşti a signifié, en chiffres, 125 premières, avec plus de 7.500 représentations et trois millions et demi de spectateurs. Mais il a signifié surtout la venue au théâtre d'un public absolument nouveau, arrivant d'un territoire naguère absolument vierge du point de vue théâtral.

— *Ce furent des années de travail difficile* — avoue la directrice du théâtre, Elena Deleanu —, *nous avons travaillé souvent dans de dures conditions, non sans efforts et sans sacrifices. Mais nous sommes très satisfaits d'avoir réussi à nous former un public propre, dans les rangs de la population ouvrière du quartier, un public constant et fidèle qui répond avec dévouement à notre dévouement. Nous avons des spectateurs qui étaient des enfants quand ils ont franchi les portes du théâtre et qui aujourd'hui amènent leurs enfants à nos spectacles...* »

— Pensez-vous que, devant un tel public, un théâtre comme le vôtre soit tenu d'acquérir des traits distinctifs?

— *L'adaptation au public est pour nous un processus compliqué, beaucoup plus dynamique qu'il pourrait sembler à première vue. Notre public a subi, au cours des ans, incomparablement plus de mutations — dans sa structure, dans sa composition, dans son niveau intellectuel — que celui de tout autre théâtre de Bucarest. Nos premiers spectateurs, les ouvriers du quartier, étaient, dans les premières années après la Libération, des hommes ayant une conscience révolutionnaire, un sens aigu de leurs responsabilités, mais dépourvus de culture théâtrale. Le répertoire de ces années-là s'est efforcé de répondre à leur structure et à leurs besoins spirituels: d'une part*

des pièces révolutionnaires, répondant aux préoccupations majeures de l'époque (Ardeur, Iulius Fucik, La fin de l'escadre), *d'autre part de grandes œuvres classiques, surtout des comédies ou des tragédies puissantes, émouvantes, dans leur mise en scène traditionnelle, à même de leur ouvrir l'appétit du théâtre et de leur offrir progressivement de fermes critères d'appréciation et de goût (Alecsandri, Caragiale, Gogol, Ostrovsky, Ben Jonson, Schiller, Goldoni). Avec le temps, bien entendu, cet effort d'éducation théâtrale a commencé à porter ses fruits, la compétence de nos spectateurs a grandi, et parallèlement, l'audience de notre théâtre, qui a commencé à être fréquenté par d'autres catégories du public aussi.*

— C'était le moment d'un bond qualitatif...

— *...qui s'est effectué vers 1956, lorsque commencèrent à apparaître dans le théâtre roumain les germes d'un renouvellement fondamental des moyens d'expression. Il était naturel que notre théâtre, jeune et révolutionnaire de par son statut même, figurât parmi les promoteurs de ce renouvellement. Le spectacle du metteur en scène Horea Popescu avec* Mam'zelle Nastasia *de G. M. Zamfirescu est aujourd'hui encore considéré par de nombreux commentateurs comme un moment particulièrement important dans la voie vers la diversification et la modernisation du langage scénique du théâtre roumain. A partir de ce moment, notre théâtre a évolué progressivement vers un théâtre populaire de facture moderne, caractérisé par des spectacles dynamiques, mobilisateurs, colorés et surtout profondément contemporains, qu'il s'agisse des pièces d'auteurs roumains (*L'œil bleu *de Paul Everac,* Il neige à l'équateur *de Dorel Dorian,* Ces anges tristes *de D. R. Popescu), de pièces de Shakespeare (*Les joyeuses commères de Windsor, Deux jeunes gens de Vérone), *de Brecht* (Maître Puntila et son valet Matty, La résistible ascension d'Arturo Ui) ou *de Maïakovsky* (Le bain). *A notre grande satisfaction, le public nous a suivis, et tous ces spectacles, comme tant d'autres, ont signifié autant de succès...* »

— Et aujourd'hui?

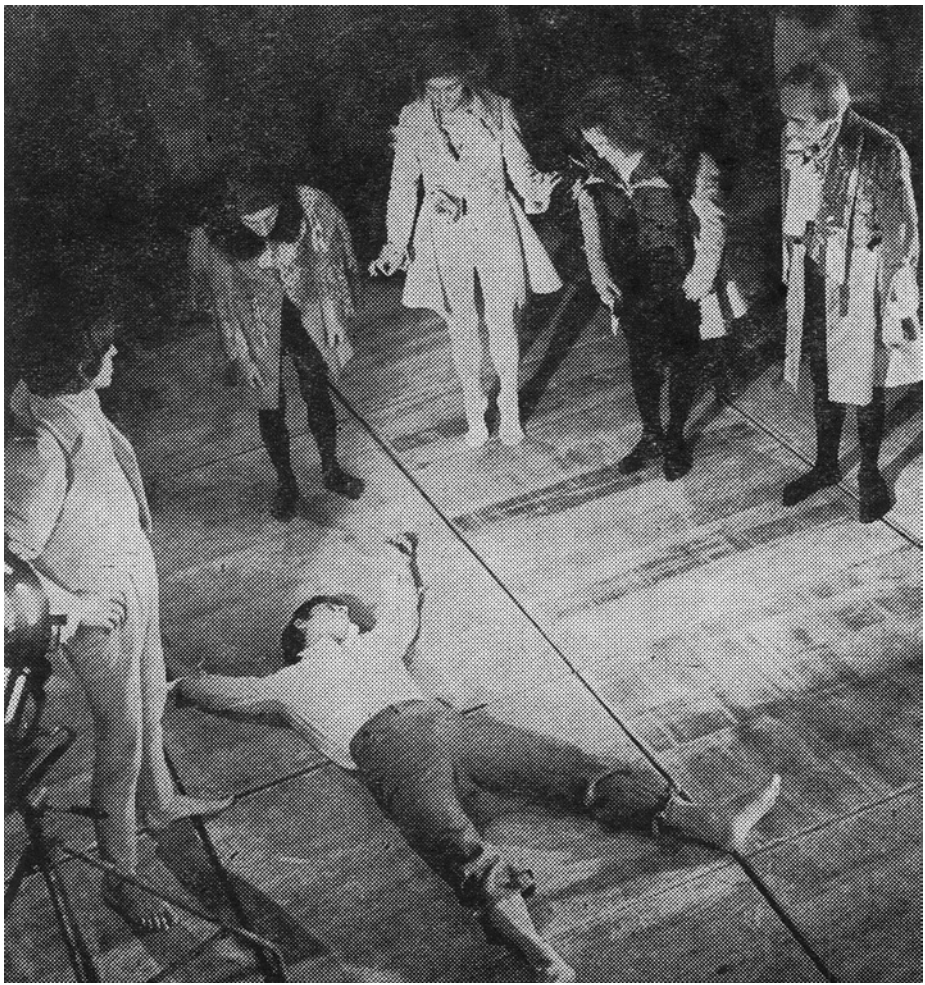
— *Aujourd'hui les choses se sont un peu compliquées. Notre public spécifique — abstraction faite des milliers de spectateurs qui «passent le pont», venant des autres quartiers de la ville — a beaucoup évolué, il a changé, a fréquenté les écoles, les bibliothèques, le cinéma, il a la télévision, si bien qu'il ne diffère plus, par le niveau culturel, du public des autres théâtres bucarestois. Ce qui le distingue, c'est le fait qu'en général, par suite des distances et du manque de temps, il ne fréquente pas d'autres salles de spectacle. Cela nous oblige d'une part à un certain éclectisme en matière de répertoire — nous devons répondre à tous les goûts, car pour notre quartier, nous sommes à la fois le Théâtre National, le Théâtre de Comédie, et le Petit Théâtre — et d'autre part, à une inébranlable exigence en ce qui concerne l'art du spectacle. Nous jouons donc des comédies roumaines du répertoire classique* (L'homme qui a vu la mort *de Victor Eftimiu,* Escu *de Tudor Muşatescu) mais aussi le drame lyrique d'inspiration folklorique (*Maître Manole *de Lucian Blaga), un amusant exercice de style avec les* Disputes de Chioggia *de Goldoni, mais aussi un puissant spectacle politique, d'une grande force expressive, tel que* Mesure pour mesure *de Shakespeare; un montage d'une grande truculence satirique,* Le mariage de Figaro *de Beaumarchais, mais aussi un drame réaliste et de minutieuse observation psychologique,* Vassa Jeleznova *de Gorki. Au-delà des spectacles proprement dits, nous nous efforçons par tous les moyens de maintenir le contact avec le public, pour sonder ses goûts et ses préférences, et pour nous le rendre toujours plus proche. Nous avons essayé de transformer le théâtre en un foyer d'attraction culturelle: nous organisons des expositions d'art plastique au foyer, nous avons une petite salle destinée aux récitals de poésie, aux concerts et aux mises en scène expérimentales, ainsi qu'un bar où,*

après le théâtre, nos fidèles spectateurs peuvent rencontrer, dans une atmosphère intime, leurs acteurs préférés. Nous organisons très souvent des rencontres avec les ouvriers des entreprises du quartier, avec les élèves des écoles, nous discutons en marge de nos spectacles et de leurs souhaits...

QUELQUES COORDONNÉES DE LA POLITIQUE THÉÂTRALE

L'observation de la directrice du Théâtre Giuleşti concernant la nécessité d'un certain éclectisme dans la composition du répertoire — peut-être également en ce qui concerne la facture du spectacle — est encore plus valable pour les théâtres de province, là où une seule troupe est appelée à satisfaire les goûts, les exigences et les aspirations artistiques, extrêmement divers, d'une ville entière. Comment peut-on parler, dans de telles conditions, d'un profil distinct du théâtre; quels sont les problèmes spécifiques soulevés par l'existence, dans la même localité, d'une troupe hongroise ayant une longue tradition du théâtre réaliste, et d'une troupe roumaine, jeune et enthousiaste, ouverte aux tendances novatrices; comment un théâtre comme celui de Tîrgu Mureş, peut-il arriver en peu de temps aux premiers rangs du mouvement théâtral de Roumanie, produisant dans ses deux sections (roumaine et hongroise) des spectacles mémorables et obtenir des

LÉONCE ET LÉNA DE GEORG BÜCHNER. MISE EN SCÈNE : LIVIU CIULEI (THÉÂTRE «LUCIA STURDZA BULANDRA»)



distinctions importantes aux concours nationaux — telles sont les questions auxquelles nous avons prié le metteur en scène György Hárág, directeur du Théâtre d'Etat de Tîrgu Mureş, de bien vouloir répondre:

— *Le profil du théâtre? Voilà un problème extrêmement complexe, auquel concourent un grand nombre de facteurs: répertoire, metteurs en scène, troupe d'acteurs, avec ses possibilités et ses inclinations du moment... Mais, naturellement, tout commence et finit par le public. Dans notre ville, le théâtre hongrois a de fortes et vieilles racines, qui conjuguent la tradition de l'opérette, du genre « léger » avec celle du théâtre absolument « réaliste » de reconstitution minutieuse de la vie. Le public de Tîrgu Mureş, tout comme celui de dizaines d'autres localités de cette région, aime le théâtre surtout au nom de cette tradition, et manifeste en conséquence la tendance à refuser les expériences théâtrales plus audacieuses, ce qui, au fil des ans, n'a pas manqué d'influencer les gens travaillant dans ce théâtre. Nous pratiquons donc un théâtre sérieux, sobre, un théâtre d'« acteurs », d'atmosphère, mais les plus lucides d'entre nous avec la crainte d'être poussés nous et nos spectateurs dans la routine, dans l'inertie, dans le conservatisme. Voilà pourquoi, ces derniers temps, nous avons tenté autre chose... Nous avons fait le premier pas à l'intérieur même de la troupe: nous avons essayé d'inoculer à nos acteurs un esprit autocritique plus développé, d'instituer un climat de discussion où aucune modalité artistique ne soit refusée a priori, sans analyse. Si bien que cela a créé une tendance de plus en plus marquée de notre équipe vers un théâtre plus engagé, plus direct, appartenant à une facture plus ouvertement militante. Cette orientation a commencé par la redécouverte de la dramaturgie politique de langue hongroise de la Roumanie de l'entre-deux-guerres. Nous avons mis au jour et nous avons joué des spectacles auxquels nous avons consacré toutes nos possibilités de création.* Avant le déluge *d'István Nagy,* La défense *de Lajos Szabo,* Le chat noir *d'István Astalossz — œuvres politiques, militantes, qui font appel à des formules théâtrales plus larges que celles strictement traditionnelles. A notre grande joie et surprise, notre public habituel s'est avéré plus mobile et plus élastique dans ses goûts que nous ne l'avions imaginé, et il nous a suivis sans hésitation. Nous nous efforcerons donc de rester conséquents avec nous-mêmes et avec lui...*

A la section roumaine, la question se pose différemment. Il s'y est formé, ces derniers temps, une troupe jeune très intéressante, pour laquelle il fallait trouver les formules d'expression les plus adéquates. Les metteurs en scène qui ont travaillé ici, appartenant pour la plupart à la jeune génération, ont orienté le répertoire de la troupe vers la recherche de formules nouvelles, engageant directement l'artiste dans le dialogue avec le public, en marge des grands problèmes contemporains. Cette orientation, commencée avec Ces anges tristes *de D. R. Popescu (dans la mise en scène d'Eugen Mercus) et* La danse du sergent Musgrave *de John Arden (dans la mise en scène de Radu Penciulescu) s'est poursuivie et intensifiée au cours de la dernière saison, trouvant l'expression la plus fidèle dans les spectacles des jeunes metteurs en scène:* Turandot *et* La guerre de la vache *(Dan Micu),* Le procureur *(Alexa Vissarion),* L'oncle Vania *(Ivan Helmer). Mais que s'est-il passé? Ces spectacles, salués avec enthousiasme par l'opinion théâtrale, joués avec un succès retentissant à Bucarest et dans d'autres centres culturels, n'ont trouvé chez nous devant le public auquel ils étaient destinés qu'une audience moyenne d'environ 25 à 30 représentations par saison. Le grand public continuait à opposer une certaine résistance aux tendances novatrices. Sa pression subtile ne cherchait pas vraiment le divertissement facile (en fait, le plus grand succès de la section roumaine a été enregistré, non pas par une petite comédie quelconque, mais par* Vu du pont *d'Arthur Miller!)*

mais certaines couches du public n'en montraient pas moins qu'elles préféraient un théâtre plus confortable, moins inquiétant. Nous voilà donc devant un dilemme, céder à cette pression ou rester conséquents dans l'idée d'un théâtre engagé, dynamique, moderne? Il ne pouvait y avoir qu'une seule réponse. Le véritable respect, le respect profond et responsable à l'égard de nos spectateurs nous empêchait de nous démentir. Au cours de la saison actuelle, nous continuons et élargissons la collaboration avec les jeunes metteurs en scène. Toute une classe de la dernière année de mise en scène de l'Institut de théâtre réalise avec nos acteurs des spectacles philosophiques et d'engagement intellectuel, parmi lesquels Les revenants *d'Ibsen,* La tragédie d'Arden du Kent, Les trois sœurs *de Tchekhov,* Gloire et Mort de Joachim Munietta *de Pablo Neruda. Même les spectacles « de transition », destinés à faciliter l'accès progressif du public aux zones supérieures de la culture théâtrale, ne sont pas de simples mises en scène « de service » — au sein de notre théâtre s'est créée une véritable résistance à l'égard de ce terme et de ce qu'il représente — mais des œuvres de valeur, telles que* L'homme qui a vu la mort *de Victor Eftimiu, ou* L'île *de Mihaïl Sebastian, dans des mises en scènes pour le moins respectables.*

Par ailleurs, ces spectacles « de transition » sont loin de constituer le seul moyen par lequel nous cherchons à nous rapprocher de notre public, à engager le dialogue

LE NEVEU DE RAMEAU DE DIDEROT (DE G. À DR.: GHEORGHE DINICĂ ET MARIN MORARU). MISE EN SCÈNE: DAVID ESRIG. THÉÂTRE «LUCIA STURDZA-BULANDRA»

avec lui en vue d'une meilleure connaissance mutuelle. Nous nous déplaçons souvent avec tout notre répertoire, dans les localités des environs (c'est d'ailleurs une très bonne région pour le théâtre). Nous avons commencé, d'abord timidement, puis de plus en plus intensément à organiser des rencontres avec les spectateurs permanents des entreprises, des institutions, des écoles. Dernièrement, par exemple, nous avons invité tous les professeurs de littérature du département, avec lesquels nous avons engagé un dialogue animé et utile pour les deux parties. Dans un proche avenir, à l'occasion de l'inauguration de la nouvelle salle du théâtre, le metteur en scène Radu Penciulescu ouvrira un cycle de conférences sur le théâtre, pour la jeunesse, accompagnées d'illustrations vivantes, dans le genre du cycle de Bernstein « Comment

comprendre la musique ». Nous pensons également à d'autres actions. Car, finalement, dans une perspective plus large, c'est le niveau du théâtre et de ses préoccupations qui détermine le niveau du public, et non l'inverse...

LA TÉLÉVISION — CONCURRENT ET ALLIÉ DU THÉÂTRE

Dans de nombreux pays du monde, les hommes de théâtre se plaignent avec insistance de la concurrence toujours plus dure de la télévision. La commodité offerte par le petit écran, ainsi que le caractère incomparablement plus divers de ses tentations, déterminent un grand nombre de spectateurs à renoncer à l'acte de participation sociale, au petit miracle collectif que suppose un spectacle de théâtre, et à rester à la maison, dans un état de relative inertie à l'égard des offres — culturelles ou extra-culturelles — du poste de télévision.

C'est là un problème réel, et il n'est pas resté sans conséquences dans le théâtre roumain. Des succinctes données statistiques présentées au début de ces notes, il ressort clairement que, de pair avec l'extension du réseau de la télévision, les théâtres de Roumanie ont connu une diminution sensible du nombre de spectateurs, sans compter l'éloignement des spectateurs *virtuels*. Les théâtres, en tant qu'institutions, sont donc soumis à une véritable et souvent inéquitable concurrence.

Mais le *Théâtre* — le théâtre en tant qu'art? Subit-il également la concurrence de la télévision?

Ici, les choses commencent à devenir plus nuancées. Certes, le caractère collectif de la réception, l'atmosphère de la salle de spectacle, son souffle mystérieux — tout cela fait partie intégrante de l'acte théâtral même. Certes, le téléviseur ne peut les offrir, et le spectateur individuel, en pantoufles et robe de chambre, son attention toujours distraite par la sonnerie du téléphone ou les bribes de conversation autour de lui, ne saurait devenir un *public théâtral*, dans la véritable acception du terme. Il n'en est pas moins vrai que la télévision est seule capable d'offrir une idée du théâtre à des masses très larges de gens, qui, dans d'autres conditions, par suite du lieu de leur domicile, du manque de temps ou purement et simplement par manque de curiosité intellectuelle, resteraient complètement en dehors de cette idée. Tout dépend, en dernière instance, de la préoccupation de la télévision même à cet égard, de la validité du concept de culture théâtrale qui gouverne ses émissions spécifiques, du caractère de son programme d'éducation théâtrale. Dans la mesure où la télévision considère comme un devoir la formation culturelle et artistique multilatérale des téléspectateurs, elle peut devenir un facteur de premier ordre de l'éducation théâtrale, compensant par là les inconvénients qu'elle fait subir, malgré elle ou non, aux institutions théâtrales.

Heureusement, ces dernières années, le répertoire théâtral de la télévision roumaine se manifeste avec vigueur comme un programme esthétique d'une sorte de « super-théâtre », pensé en profondeur, comme un facteur de culture et d'éducation. Les premières, fort nombreuses et pour la plupart d'un niveau convenable, voire excellent, se succèdent en vertu d'une pensée coordonnatrice, qui leur assure une programmation académique, soit sous le rapport chronologique (une longue suite de représentations illustrant les moments fondamentaux de l'histoire du théâtre), soit par des cycles consacrés à un thème ou à un auteur (par exemple, on a enregistré un succès remarquable avec le cycle consacré à la lutte clandestine des communistes roumains, présenté à l'occasion du cinquantenaire de la fondation du parti, ou avec le cycle comprenant les pièces d'Henrik Ibsen, jouées moins souvent ou pas du tout en Roumanie). A la réalisation de ces spectacles sont invités à collaborer, à côté des

G. IONESCU-GION DANS *LE VICAIRE* DE ROLF HOCHHUTH. MISE EN SCÈNE PAR RADU PENCIULESCU. THÉÂTRE «LUCIA STURDZA BULANDRA».

'metteurs en scène spécialisés de la télévision, des metteurs en scène de premier ordre appartenant à toutes les générations (mémorables sont restées les mises en scène de Radu Penciulescu pour *Les derniers* de Gorki, de Horea Popescu pour *Titanic Vals* de Tudor Muşatescu, de Dan Nasta pour *Jassy pendant le carnaval* de Vasile Alecsandri), ainsi que les meilleurs acteurs des théâtres de la Capitale et de la province. Parfois, on a recours à la transmission intégrale de certains grands spectacles, qui ont achevé la série des représentations sur leur scène d'origine et qui, grâce au télé-recording, réussissent à vaincre leur condition éphémère.

Il va sans dire que, s'habituant progressivement à un tel programme, généralement d'une grande rigueur et d'une grande exigence artistique, le téléspectateur finira par se familiariser avec le théâtre et commencera — peut-être pas immédiatement, mais à plus ou moins longue échéance — à aller le chercher à la place qui est la sienne, sur les scènes des théâtres. Ainsi comprise, au-delà des chiffres du plan d'encaisse, dans un sens plus élevé et plus permanent, la « concurrence » de la télévision devient en réalité une collaboration fructueuse et efficiente, à long terme, vouée à un but commun, qui est l'éducation théâtrale des masses. Sans compter les services concrets et immédiats que la télévision rend aux théâtres, en popularisant les acteurs et, d'autre part (mais encore timidement et de façon inconséquente), en commentant leurs spectacles.

Par ailleurs, ainsi qu'il a été dit plus haut, après la baisse du nombre des spectateurs des théâtres, de pair avec l'augmentation du nombre des postes de T.V., se manifeste ces dernières années une nouvelle tendance, toujours plus visible, de retour du public dans les salles de spectacles. Ceci en dépit de la concurrence de la télévision (ou peut-être précisément grâce à elle...).

LE SPECTACLE — ACTE D'ENGAGEMENT RÉCIPROQUE ENTRE CRÉATEURS ET PUBLIC

Ce que, pourtant, la télévision ne pourra jamais offrir au public, représente une conquête relativement récente du théâtre. Il s'agit de l'acquisition d'une nouvelle dimension — inaccessible aux autres arts — du rapport spectacle-auditeur, de l'insti-

tution d'un nouveau système de relations entre le théâtre et le public, système où le public cesse d'être un *objet* de l'acte théâtral et devient *sujet* investi de droits et de pleines responsabilités. En vertu de cette conception, s'enrichit la notion même de théâtre: non plus *ce que l'on communique*, mais *l'acte même de la communication*, avec participation égale de l'émetteur et du récepteur qui, à un stade idéal, en viennent à se confondre.

Certes, ce processus de transformation n'en est qu'à ses débuts. Et comme pour tout début, nous assistons parfois à des excès, à des jeux gratuits et superficiels, qui impliquent la présence sur la scène de spectateurs étonnés, secoués, brusqués physiquement au nom d'idées qui leur sont étrangères. Cependant, lorsque l'objet du débat l'intéresse réellement, quand celui-ci fait partie de sa vie et de ses préoccupations, le spectateur se montre toujours disposé à s'arracher à son inertie, à *participer* effectivement, *à prendre position*. Quelques spectacles politiques de ces derniers temps — *La voie de la confiance* au Théâtre National de Jassy (mise en scène de Cătălina Buzoïanu), *Le chant du fantoche lusitain* au Théâtre « Ion Vasilescu » (mise en scène d'Olimpia Arghir) et surtout *Le vicaire* au Théâtre « Lucia Sturdza-Bulandra » (mise en scène de Radu Penciulescu) — ont expérimenté, non sans hésitation, non sans inconséquences, mais avec un bilan général prometteur, cette voie possible d'évolution du théâtre moderne, fondamentalement différente, par sa finalité constructive, des stériles exercices contestataires d'une partie du jeune théâtre occidental.

Au fond, une telle conception sur le rapport entre l'acte théâtral et le spectateur, souvent exprimée aussi par des moyens plus proches des moyens traditionnels, correspond fidèlement au rapport essentiel entre l'art et la société socialiste: le spectacle n'est pas un fait esthétique isolé, adressé à un « consommateur » inerte, mais un acte d'intense participation, de vif engagement réciproque, au nom d'un idéal commun. Elle correspond en égale mesure à la vocation civique du théâtre roumain qui — rappelle le critique Valentin Silvestru — « *constitue une tradition très ancienne et solide — le mobile pour lequel les élèves de St. Sava avaient recours, il y a un siècle et demi, au « Mahomet » de Voltaire, officiant sur l'autel de la révolution, conjointement avec le public enthousiasmé, non pas tant par le texte, que par les sous-textes* ».

Dans une profession de foi sur « *le caractère inépuisable de l'acte théâtral en tant qu'expression de la vie* », le metteur en scène Radu Penciulescu, l'un des plus ardents promoteurs dans la pratique théâtrale roumaine de cette modalité d'expression (qui, en fait, dépasse la sphère d'une simple « modalité », parce qu'elle est l'effet d'une conception fondamentale sur le destin du théâtre), affirme: « *Le théâtre est impulsion. Le théâtre est communication, ici, maintenant. Le théâtre n'est pas et ne saurait être discours. Dans le théâtre il n'existe pas d'émetteur et de récepteur. L'expérience de la communication théâtrale naît du fait que l'émetteur devient récepteur, que tout message a une impulsion, que l'on doit savoir capter, écouter effectivement jusqu'au bout, pour laisser ensuite naître en soi l'impulsion. Ce n'est qu'ainsi que votre réponse atteindra des zones profondes, deviendra impulsion, prolongera la création. C'est une forme de communication soumise à l'instant : fragile — parce que l'impulsion n'attend jamais — elle doit vous trouver disponible, toujours capable de recevoir et de donner.* »

Compris comme un acte de communication et d'engagement réciproque, le théâtre crée un nouveau système de responsabilités pour les acteurs mêmes: non pas seulement à l'égard de la perfection de leur rôle, mais directement à l'égard du spectateur, à l'égard de la conscience et de la sensibilité de ce dernier. « *Nous sommes des créateurs et non pas des techniciens* — affirme l'actrice Silvia Popovici — *nous payons chaque soir notre impôt créateur à la société, avec notre*

sensibilité et avec nos nerfs, de tout notre être. Créateurs, donc, nous nous trouvons au point d'interférence de la scène avec la salle, répondant tout à la fois du répertoire et de son accomplissement, de la formation de la conscience socialiste et du modelage des exigences esthétiques du public, militant ensemble pour notre idéal. Nous répondons de la formation du public. En conséquence, en tant qu'éducateurs qu'il convient d'éduquer, nous devons nous-mêmes nous développer, progresser, chercher, expérimenter. Nous considérons notre travail comme des actualités entendant par là que nous devons sans cesse trouver les moyens de transmettre tout grand texte, classique ou moderne, en concordance avec la psychologie du spectateur auquel nous nous adressons. Notre travail s'incorpore dans le quotidien, c'est une partie intégrante du présent. »

Il y a encore long avant que d'atteindre l'idéal que représente la fusion spirituelle complète entre le théâtre et son public, avant que de n'avoir plus que de grands spectacles doublés d'autant de grands succès. Il faut encore vaincre les routines spirituelles. Le chiffre global des spectateurs de théâtre de Roumanie est encore inférieur aux possibilités réelles de la population active. Un grand nombre des habitants des villes du pays — et parmi eux, beaucoup de jeunes, et un nombre assez important d'intellectuels— ne considèrent pas encore le théâtre comme faisant partie de leurs besoins spirituels impérieux. Nombreux sont ceux qui continuent à prétendre de lui des distractions mineures, en contraste avec son objectif profond de catalyseur des consciences. Ni l'école, ni les organisations de jeunes, ni la critique non plus que la publicité artistique, ne remplissent tout leur devoir à cet égard.

De même, les actions parathéâtrales, de popularisation, d'entretien d'un contact vivant, permanent, avec le public, sont souvent timides. Ces derniers temps, les théâtres bucarestois ont commencé à acquérir à cet égard une expérience précieuse, qui doit être continuée et élargie. Une programmation plus rationnelle et plus intensive des déplacements et des tournées (en 1972, par exemple, le Théâtre National a présenté dans ses tournées à travers le pays 90 spectacles, avec presque tout son répertoire, enregistrant plus de 60.000 spectateurs, auxquels il faut ajouter les 10.000 qui y ont assisté dans les maisons de la culture et les clubs des entreprises bucarestoises), des actions retentissantes comme « Le mois théâtral bucarestois », la « Décade de la dramaturgie roumaine »., les « Semaines des théâtres » — telles sont quelques-unes des initiatives plus récentes. « *Les rencontres avec les interprètes et les créateurs de spectacles, les spectacles présentés au siège des institutions artistiques, sur les scènes des maisons de la culture, des entreprises, préfacés ou suivis de discussions, constituent des moyens vivants, vérifiés par le temps, pour rendre permanent le dialogue avec le public* », soutient avec juste raison le professeur Amza Săceanu, président du Comité pour la culture et l'éducation socialistes de la ville de Bucarest.

★

Envisagé comme un partenaire digne et égal d'un dialogue de longue durée, engagé au nom des grands idéaux de l'époque contemporaine, le public roumain — celui d'aujourd'hui et, à plus forte raison, celui de demain — honore le théâtre par sa présence, par sa participation, par sa confiance. Indépendamment des fluctuations plus ou moins grandes des chiffres, il ne peut exister dans le théâtre roumain une crise du public, car le public et le théâtre sont un tout indivisible, lié par des aspirations communes, par une pensée commune, par un idéal commun. Ensemble et dans la même mesure, ils donnent un sens à l'acte artistique, l'intégrant dans le social, là où a lieu le silencieux, le lent et non spectaculaire processus de transformation et de mûrissement des consciences.

SERGIU CRIŞAN

ÉBAUCHE POUR UNE POSSIBLE HISTOIRE DE LA NOUVELLE DRAMATURGIE ROUMAINE

par VALERIU RÂPEANU

Quel âge a-t-elle notre nouvelle dramaturgie? Un quart de siècle? Plus? Moins? Quelle ou bien quelles pièces en ont-elles marqué le début? Autant de questions dont la réponse est en même temps simple et difficile, parce que la dramaturgie — tout comme les autres domaines artistiques — ne saurait se soumettre à une périodisation rigide, bien qu'*Hernani* ait fixé une date, pour ne citer qu'un seul exemple parmi les plus éloquents. En effet, si nous l'envisageons dans la perspective de l'année 1944, nous pouvons constater que notre dramaturgie traversait, déjà depuis quelques années, une véritable crise. George Mihaïl-Zamfirescu était mort en 1939, Mihaïl Sebastian en 1945, Victor Ion Popa en 1946. Certains parmi « les grands » connaissaient soit de longues périodes d'éclipse, soit signaient des œuvres qui prouvaient une involution sur le versant majeur de la création, n'arrivant plus à s'élever que tout au plus par une œuvre.

Accompagnées et couronnées du respect dû aux maîtres, leurs pièces d'autrefois demeurent au répertoire de notre théâtre, comme par exemple les œuvres devenues classiques de Tudor Muşatescu et de G. Ciprian, celles d'Alexandru Kiriţescu qui a complété, en 1947, sa *Trilogie de la Renaissance*, celles de Camil Petrescu, auquel nous devons un *Bălcescu* qui signifia, an 1948, un témoignage de plus du talent d'un grand écrivain, celles de Victor Eftimiu qui écrivit, au cours de la même année, un pathétique poème, *Les haïdouks*, et celles de Mircea Ştefănescu, qui nous offrit, en 1952, un émouvant *Mateï Millo*. Cependant, la plupart de ces œuvres ne constituaient pas des révélations, mais... « des succès d'estime ».

Et alors, nous pourrions dire que — de 1944 à 1948 — la dramaturgie roumaine est passée par la phase des bonnes intentions, du rapprochement des idées généreuses des temps qui s'annonçaient. Les nouveaux venus: Tudor Şoïmaru, Vintilă Rusu-Şirianu, Cezar Petrescu, Mihaïl Davidoglu, Aurel Baranga écrivent soit des pièces agréables, animées de sentiments humanitaires (Tudor Şoïmaru), soit des pamphlets dramatiques rattachés aux impératifs du moment (Aurel Baranga), soit encore des pièces où commençait à prendre corps une préoccupation sociale (Mihaïl Davidoglu). Les maîtres préféraient le genre comique, où la musique occupait une place prépondérante: *Tarsiţa et le hussard rouge* (Al. Kiriţescu) ou la *Rhapsodie des Tziganes* (Mircea Ştefănescu). Qu'en reste-t-il dans la perspective du temps? En premier lieu les intentions, le fait que la scène ne demeurait pas étrangère au courant de renouvellement de la culture. On vérifiait l'assertion que les événements historiques ne trouvaient pas au théâtre un reflet immédiat. La période est plus généreuse pour l'historien et le sociologue, qui trouvent ici la plaque tournante vers le théâtre à venir.

Après 1948, lorsque toutes les scènes sont converties en théâtres d'Etat, que le mouvement artistique n'en est plus réduit au périmètre de la capitale et qu'un nouveau public, nouveau non seulement dans sa grande majorité, mais intégralement neuf, commence à fréquenter les salles de spectacles, notre dramaturgie s'engage dans l'époque que nous désignerions par le terme de « programmatisme social ». Aurel Baranga, Mihaïl Davidoglu, Lucia Demetrius, Laurenţiu Fulga sont les artisans de cette période, à laquelle l'histoire du théâtre roumain contemporain est si redevable. D'abord parce que leurs œuvres ont réussi à créer *l'habitude sociale* d'aller au théâtre d'un public fort nombreux se chiffrant par millions. C'est un axiome que le théâtre est l'un des arts qui suscite les plus nombreuses inhibitions sociales. Ce qui, jusqu'en 1948, était — pour de multiples raisons — le cas aussi dans notre pays, notamment si nous tenons compte du fait que la tradition d'un théâtre populaire nous faisait défaut.

Le nouveau public qui s'était pris à aller au spectacle ne devait pas avoir le sentiment qu'entre la scène et lui se dressait une barrière infranchissable, qu'on lui parlait d'un monde qu'il ne comprenait pas, dont les problèmes moraux lui demeuraient inaccessibles. Conjointement, il se sentait, d'une certaine façon, chez lui, en reconnaissant au théâtre la vie, les préoccupations du milieu auquel il appartenait, qu'il était, en quelque sorte, virtuellement, un personnage de théâtre. Enfin, le spectacle achevé, il pouvait parler aisément de ce qui s'était passé sur la scène, parce que ce monde-là était son monde à lui, qu'il le connaissait, qu'il était capable de se rendre compte des réactions des personnages, d'en approuver ou réprouver le comportement. Il retrouvait sur la scène le milieu ordinaire ou familier à son entendement, rendu sensible ou transfiguré grâce aux créations de grands comédiens. Il est vrai que le public désire simultanément, en allant au théâtre, « s'évader » (dans le meilleur et positif sens du terme), vivre dans d'autres mondes, se délivrer de son ambiance quotidienne. Ce rôle était assigné alors à un répertoire classique, qui allait de Goldoni, Shakespeare, Gogol, Tchékhov, Shaw jusqu'à Caragiale et Delavrancea. Si, du point de vue sociologique, l'époque respective a eu pour tâche d'anéantir les réserves sociales et de créer une certaine intimité entre le nouveau public et la salle de spectacles, elle a marqué — dans la perspective de l'histoire littéraire — le moment de l'apparition sur la scène de l'ouvrier et du paysan, deux catégories sociales absentes jusqu'alors de notre dramaturgie. Parce que cette dernière était soit une dramaturgie historique, soit une dramaturgie citadine. Le paysan n'est apparu comme élément décoratif, ethnographique que chez Alecsandri, en tant que symbole chez Delavrancea et Davila et une seule fois comme héros proprement dit chez Caragiale, dans *Le malheur*. Il ne fut présenté comme personnage collectif que dans une pièce à caractère plutôt documentaire d'Andrei Corteanu. L'ouvrier marque la même apparition épisodique dans *Mam'zelle Nastasia* de George Mihaïl-Zamfirescu.

Les pièces appartenant aux auteurs qui, en 1948, commençaient à occuper le premier rang dans la dramaturgie roumaine font monter sur les planches ce monde nouveau, de la présence duquel nous aurons encore l'occasion de parler. Du point de vue philosophique, le problème essentiel est celui de l'option. Nous vivions les premières années d'un nouveau régime social et au premier plan se trouvait, certes, l'attitude de l'homme à l'égard de ce régime nouveau, son engagement enthousiaste, les difficultés rencontrées — fatales ou non — d'adaptation. En ce qui concerne la composition de la pièce, les personnages étaient partagés en deux catégories distinctes; *bons* et *méchants*, ce qui a également facilité l'accès au théâtre d'un public populaire, le code moral de celui-ci, formé surtout par la littérature populaire, étant axé sur l'existence de ces deux catégories. Ce que l'on poursuivait le plus souvent — surtout dans le cas de l'intellectuel et du paysan — c'était l'évolution vers le bien, de celui qui ne

saisissait pas nettement les nouveaux processus sociaux. La construction des pièces revêtait la forme classique, la réplique claire, sans équivoques, mettant l'accent sur une démonstration précise et le plus souvent didactique. Un air conventionnel dominait surtout la dramaturgie d'inspiration paysanne qui, aujourd'hui encore, ne s'est pas complètement affranchie de son manque d'authenticité et cela parce que — nous le répétons — nous manquons d'une tradition du théâtre paysan, nos paysans étant des créateurs de poésie, de prose (contes), mais non de théâtre. La comédie était absente car, à cette époque, on confondait l'individu avec la catégorie sociale, la partie avec l'ensemble, confusion qui longtemps a donné lieu à des discussions (voir les controverses autour de la pièce *La Sicilienne* d'Aurel Baranga en 1960), et, par conséquent, une appréciation négative à l'adresse d'un individu équivalait à une opinion négative à l'égard de la société. On jouait de préférence des comédies faisant revivre le passé, écrites par Tudor Şoïmaru, Victor Eftimiu, Mircea Ştefănescu, Alexandru Kiriţescu, toutes étant, cependant, d'une valeur principalement pamphlétaire, abondant en situations amusantes, mais incapables de créer des personnages typiques.

De ce paysage commencent à se détacher des directions esthétiques nouvelles, grâce à deux pièces: *La citadelle anéantie* de Horia Lovinescu (1954) et *L'agneau enragé* d'Aurel Baranga (1953). Le drame de Horia Lovinescu ne range plus les situations sociales dans leur équation simple — bon-méchant — mais dans leurs connexions spirituelles et morales. La voie est ouverte à une dramaturgie où la société roumaine est représentée de façon plus complexe, plus nuancée, la vision du monde dérivant non de schémas préétablis, mais d'une conception philosophique sur l'évolution des catégories sociales et des types ne s'identifiant plus à une catégorie précise, mais constituant une structure représentative, encore qu'individualisée. Lucia Demetrius par *Trois générations* et *L'arbre généalogique* et, notamment, Eugen Barbu, par *Ne te construis pas de boutique à escalier*, poursuivront cette direction de mise en relief de la problématique de la société roumaine, vue dans la perspective historique de l'évolution de certaines catégories qui avaient conquis une place dans notre vie.

1. ION MARINESCU ET ION LUCIAN (DE GAUCHE À DROITE) DANS *LA PIÈCE D'À CÔTÉ* DE PAUL EVERAC. THÉÂTRE NATIONAL DE BUCAREST.

2. SCÈNE DE *L'INTÉRÊT GÉNÉRAL* D'AUREL BARANGA AU THÉÂTRE DE COMÉDIE.

3. MARIN MORARU ET RADU BELIGAN (DE GAUCHE À DROITE). DANS *TRANSPLANTATION DU COEUR INCONNU* D'AL. MIRODAN. THÉÂTRE «LUCIA STURDZA BULANDRA». →

Avec *L'agneau enragé*, la comédie originale d'actualité, représentant et concernant des gens aux mœurs et coutumes de chez nous, signait son acte de naissance, son auteur étant celui-là même qui allait cultiver ce genre avec le plus de persévérance et remporter les plus grands succès. Comme on le sait, la comédie ne peut s'imposer que devant une salle comble. La réaction collective est celle qui décide du sort d'une comédie. Or, *L'agneau enragé* a brillamment réalisé ce desideratum, car les personnages et les situations sociales représentés offraient aux spectateurs ce sentiment compensateur de « vengeance », de « défoulement » éprouvé en assistant à une comédie reflétant leur propre vie quotidienne. L'apparition, en 1957, des *Journalistes* d' Al. Mirodan élargit l'aire de la comédie de mœurs par une intrigue impliquant avec sérieux des destinées humaines et non seulement des travers bureaucratiques. Son auteur évolue ensuite vers des œuvres qui, attrapant au vol l'*événement* le plus discuté, le plus brûlant du jour, le parodient ou le situent tout au moins dans des rapports insolites *(Le célèbre 702, Le chef du Secteur « Ames », Le maire de la lune et sa bien-aimée, Transplantation du cœur inconnu)*, et cultivent un comique verbal extrêmement succulent. Dans des pièces construites de façon exemplaire, Aurel Baranga ne quitte pas l'actualité, en partant non d'un certain événement, mais d'une *tare sociale* (bureaucratie, favoritisme, arrivisme, etc.), nous montrant le revers comique de la vie quotidienne. Le succès de son théâtre est en même temps immédiat et de durée. Une nouvelle génération d'auteurs de comédies, dont les plus remarquables sont Teodor Mazilu, Ion Băieşu

et Dumitru Solomon, décriront des situations insolites, de limite, employant certains procédés du théâtre moderne. Leur humour est souvent atroce, les situations frôlent plus d'une fois l'absurde, l'extrême caricature.

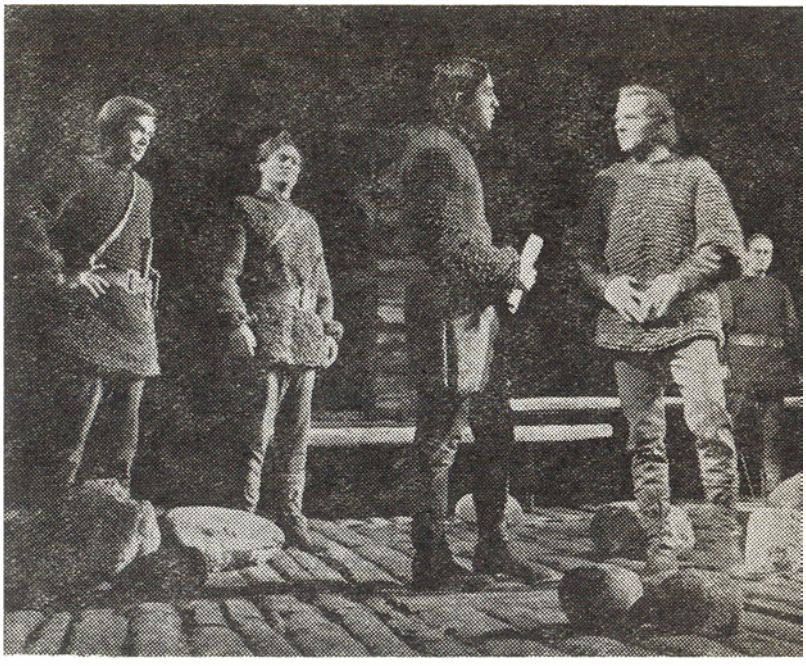
En 1957, Horia Lovinescu plante un nouveau jalon grâce à *L'auberge du carrefour*, pièce qui abandonne le cadre concret pour se situer dans un univers abstrait, où est débattue une problématique philosophique ayant des résonances dans le présent. Cette modalité passe ensuite — quelques années durant — par un moment d'éclipse, avant de revenir, reprise par l'auteur dans plusieurs de ses pièces *(La mort d'un artiste, Et in Arcadia ego!)* et surtout par de jeunes dramaturges tels qu'Ecaterina Oproïu, Marin Sorescu, dont *Jonas* représente un événement dans l'évolution de notre théâtre, Iosif Naghiu, Ion D. Sârbu, Radu Dumitru. Le processus de diversification avait pourtant commencé plus tôt, à savoir dès l'apparition de Paul Everac (1959). Avec *Fenêtres ouvertes* il ramène sur la scène le monde ouvrier, secouant les schémas, les catégories rigides de l'intrigue, lui imprimant, dans ses premières œuvres, un souffle humain et surtout de l'authenticité. Everac penche vers une dramaturgie qui traite des rapports de l'homme avec la société, avec la civilisation nouvelle, avec le contingent, mais aussi avec ce qui est permanent. Un effort constant en vue de déchiffrer les essences, les nouveaux rapports humains et moraux ont fait de l'art de Paul Everac l'une des expressions les plus représentatives de notre théâtre contemporain.

A la même époque, Sergiu Fărcăşan, Dorel Dorian écrivaient un théâtre de l'actualité, converti non en direction de l'anecdotique et de l'anecdote, mais du conflit

1. *LE PROCÈS HORIA* D'AL. VOITIN. DANS LE RÔLE DE HORIA HANS POMPARIUS-BAUMERT. THÉÂTRE ALLEMAND DE TIMIŞOARA.

2. GEORGE CONSTANTIN DANS *JONAS* DE MARIN SORESCU. MISE EN SCÈNE PAR ANDREI ŞERBAN. PETIT THÉÂTRE. →

3. *LA SEMAINE SAINTE* DE PAUL ANGHEL. THÉÂTRE NATIONAL DE BUCAREST. →



moral et intellectuel. Abordant des sujets semblables, s'efforçant à étoffer la dramaturgie, à conférer plus de force à l'intrigue, non pas dans ses lignes strictement documentaires et illustratives, mais dans sa problématique éthique, dans ce qui est permanent et significatif, je crois que Dumitru Radu Popescu pourrait être placé aux côtés de Paul Everac. Par *Ces anges tristes*, d'une facture foncièrement réaliste, il recherche la même manière de donner plus de chair à l'intrigue en la haussant jusqu'aux zones d'une philosophie de l'existence. Partant du réel et le transfigurant, relevant tout ce qui est essentiel, ce qui entre dans la zone des grandes interrogations, les auteurs dramatiques roumains dépassent l'illustrativisme pour chercher à témoigner de l'esprit de leur époque dans toutes ses connexions spirituelles.

Une autre tendance digne d'être relevée est la tentative apparue ces dernières années, consistant à dépasser le romantisme du théâtre d'inspiration historique, tentative à laquelle se sont ralliés Paul Anghel, Ion Omescu, Alexandru Popescu, bien que les spectateurs semblent encore enclins à préférer les anciennes modalités, les nouvelles formules ne conquérant que difficilement les faveurs du public.

Aux côtés de ces différents courants, des auteurs tels que Al. Voïtin, qui part de la reconstitution sociale pour en arriver à de grandes fresques historiques; Virgil Stoenescu, doué d'un sens aigu du mouvement de la vie, de ce qui est authentique et naturel; Gheorghe Vlad, qui choisit principalement ses héros parmi les paysans, poursuivent tous le courant traditionnel dans un mouvement théâtral qui joint l'audace novatrice à la tradition classique, dans une diversité de styles dont certains attendent encore la ratification du public. Cette ébauche d'histoire du théâtre roumain contemporain ne s'est pas proposé, certes, d'être un inventaire, non plus qu'un tableau exhaustif de toutes les créations dramatiques. Elle n'a voulu que relever les directions, les voies caractéristiques suivies par le mouvement théâtral de Roumanie.

BRECHT: «DISTANCIATION» OU... RAPPROCHEMENT?

par LUCIAN GIURCHESCU

Trois ans étaient passés depuis la disparition du poète allemand lorsque, jeune metteur en scène (comme il est triste d'écrire jeune, en se référant au passé) je commençais les répétitions avec mon premier Brecht.

Ce *mon* lié au nom de Bertolt Brecht peut paraître présomptueux mais comme depuis j'ai monté pas mal de pièces « épiques », six si je me rappelle bien, comme les critiques m'ont déclaré *spécialiste*, et l'orgueil vous pousse en pareil cas à croire les critiques (quand, bien sûr, ils vous sont favorables) et comme moi aussi j'ai commencé à aimer « mon » dramaturge, à l'aimer pour de bon, ce *mon* change de nature et de pronom possessif qu'il était, il devient affectif.

Ainsi, « mon premier Brecht » porte le cachet de l'année 1959. Le théâtre s'appelait Giuleşti. Le directeur était une femme. Un collègue avait apporté la pièce (plus tard il a même monté un splendide *Arturo Ui)*. Le rôle principal appartenait à la vedette en titre. J'ai un trou de mémoire. Le metteur en scène a tout lâché. L'acteur aussi. Et un beau jour on m'a annoncé que c'était à moi qu'incombait la mission de mettre en scène *Maître Puntila et son valet Matti*. Je ne savais presque rien sur la théorie de la « distanciation ». Pour moi, *Maître Puntila et son valet Matti* devait s'apparenter au style « Berliner Ensemble ». Il fallait apprendre et la seule source à la portée était le théâtre qui avait vu travailler Brecht. Pourtant, je ne considérais pas sa vision scénique comme un *obligo* car les traits de tempérament des créateurs, de même que ceux des spectateurs, varient d'une nation à l'autre.

Le spectacle fut pourtant assez proche du « modèle ». A ma deuxième mise en scène, *Schweyk dans la deuxième guerre mondiale*, j'ai décidé de m'avouer que j'avais compris Brecht. Je cherchais à crayonner distinctement l'individualité circonscrite, consciemment ou pas, à une unité sociale. Au-delà du but commun de chaque groupement, on rencontre toujours des personnalités aux caractéristiques particulières. Tout en se manifestant de la même manière en ce qui concerne les tendances, elles sont totalement différentes quant à leurs réactions. Toujours alors j'ai eu enfin le courage de dire publiquement mon opinion sur les théories du théâtre épique.

Le « Verfremdungseffekt » ou l'effet de « distanciation », comme on l'entend dire dans les milieux artistiques d'origine latine, est l'un des épouvantails à l'aide desquels les exégètes (bon nombre des « brechtologues » et non pas des « brechtiens »)

cherchent à déchiffrer le théâtre de Brecht. L'auteur lui-même est passablement sibyllin dans l'énonciation du concept. Mais il avait une excuse. Il définissait *les différences* et sous-entendait *les ressemblances*. Les épigones, les praticiens ou les théoriciens, faisant abstraction des données objectives, réussissent à compliquer de telle manière l'explication qu'ils la transforment en son contraire. C'est pourquoi l'affirmation: *La distanciation est le regard critique sur l'époque, les personnages et l'action*, me semble simpliste. Heureusement (sans avoir la prétention de trouver la formule magique) la distanciation n'est rien d'autre qu'esprit critique, refus d'une fusion sentimentale avec le héros, volonté d'éviter le « mélo » charitable, brutalité du jugement rationnel.

Il n'est pas question d'un refus du sentiment, ou d'éviter le fait vécu. Il ne s'agit pas non plus d'un théâtre sec, didacticiste, ni de fables décharnées, il ne s'agit pas de chasser la joie, le plaisir de participer au jeu théâtral, mais seulement d'un « remember »: l'homme du XXe siècle (et probablement l'homme intelligent de n'importe quel siècle) est par la force des choses un être rationnel. Oublier la raison et implicitement la critique signifierait abdiquer le statut d'homme appartenant à l'époque de la révolution technique, contemporain des vols cosmiques, de la théorie de la relativité, de la désagrégation de l'atome.

« Schweyk » était devenu un spectacle gai. Une verve grincée, opposée à l'oppression. Il cherchait à démontrer la force de l'homme simple, non pas à l'aide d'énonciations, mais par la force de résistance propre à l'espèce. Résistance qui ne relève pas seulement de la lutte mais aussi de la ferme croyance en la survie, de ce que d'une manière plastique dit un proverbe roumain: « a face haz de necaz » (faire bonne mine à mauvais jeu). Le « schveykisme » n'est pas abdication, mais sagesse populaire. Et les grands éclats de rire n'ont rien d'une frivole renonciation, ils sont dus à la connaissance rationnelle du fait que ceux qui meurent ne sont pas toujours des héros. Vivre n'est pas un péché. Et compromis apparent ne signifie pas trahison. La tactique de la vie revêt souvent des aspects comiques, cachant le tragique substrat de la confrontation. Le rire ne se constitue pas en paradoxe face à l'idéal. Il existe en tant que composant supérieur de l'être humain, de l'être rationnel.

Chaque fois j'expérimentais une autre dimension de la poétique brechtienne. Dans *Grand-Peur et misère du Troisième Reich* j'ai repris les sketches que j'avais montés auparavant sur la scène du studio de l'Institut de Théâtre et de Cinématographie et je les ai transposés d'une manière réaliste, entrecoupés d'interventions conventionnelles manifestement adressées au public. Usant de cette forme mobilisatrice, je donnais plus de poids aux répliques dont le rôle était essentiel durant l'action.

Dynamisant les images dans leur trajet vers la notion et le concept, *Le Cercle de craie caucasien* fut pour moi un véritable conte moderne. Il s'agissait d'offrir au spectateur, dès l'abord, la révélation du contraste frappant entre la cour orientale ayant atteint l'incroyable limite de la décadence opulente et la chaleur d'âme des simples gens. J'ai, de même, évité la tentation qui s'offrait, d'une manière plastique, tendant à l'uniformisation des personnages populaires, en choisissant de les sensibiliser jusque dans les moindres nuances, même s'ils étaient épisodiques.

Les mutations survenues dans la configuration spirituelle de la dernière décennie n'ont pas réussi à vieillir les modalités de représentation du théâtre épique. J'ai simplement le sentiment que certains dogmes de la théorie brechtienne se sont dévalorisés. Mais l'important c'est de se laisser convaincre par les idées politiques, sociales et esthétiques du dramaturge, puis, en partant du *texte*, de trouver ses propres moyens d'expression. Toutes les pièces de Brecht proposent une parabole d'aspect didactique, mais qui a aussi le caractère d'un conte. Une bonne fable, un bon spectacle me poussent à la participation, avant même de connaître la morale.

Oui ! Le théâtre de Brecht doit plaire. Les quelque 100 représentations avec *Puntila* et *Le Cercle*, les 150 spectacles avec *Schveyk*, les presque 200 avec *Homme pour homme* (rebaptisé en version roumaine *La Disparition de Galy Gay)* tendent à confirmer ce que j'écrivais plus haut. Le public veut apprendre. Il veut savoir et connaître. Seulement voilà, il en a assez des sermons du dimanche. Le théâtre l'attire par son mirage. Mirage que les graphomanes et les talentueux faiseurs de comédies boulevardières confondent avec l'illusion, la blague, la fuite devant les problèmes. Mirage que Brecht ne repousse pas mais amende seulement. Que Shakespeare avait déjà amendé. Pirandello et Tchekhov aussi. Dans le sens de son « agencement » avec intelligence, par des questions répétées, obsessives.

C'est pourquoi « Galy Gay » commence par une kermesse militaire, continue avec une « drôle de guerre », passe par le drame et aboutit au pastiche, au rire forcé, au rire jaune. Il fallait inciter le spectateur, au fur et à mesure, à penser et à juger. Tout comme dans la vie. A découvrir par lui-même l'injustice. A participer à l'action. A oublier le confort. Je le distançais non pas de la fable mais de sa condition de consommateur d'art objectif. Je le distançais non pas de la joie que procure le théâtre mais

DEUX SCÈNES DE *MÈRE COURAGE*. MARCELA RUSU, CRÉATRICE DU RÔLE, DANS L'ŒUVRE DE BRECHT AU THÉÂTRE DE COMÉDIE.

de l'indifférence. Je le distançais non pas du divertissement mais de l'illusion, non pas de sa condition de « spectateur » qui s'amuse mais de la frivole gratuité de la distraction.

Puis, ce fut le tour de *Mère Courage*. Ainsi que je l'avais fait pour *Homme pour homme*, j'ai conçu une adaptation qui mettait en évidence l'existence concrète de la masse, facilitant le rapport tragique-comique. Les masses n'étaient plus une simple énonciation, mais une vraie présence. Galy Gay ou Anne Fierling multipliaient leur démonstration. Le motto du spectacle aurait pu être une citation brechtienne: « Lorsqu'une catastrophe arrive, les spectateurs attendent en vain qu'elle serve de leçon aux victimes. Tant que les masses seront l'*objet* de la politique, elles n'auront pas le pouvoir de discerner, dans tout ce qu'il leur arrive, que la fatalité; elles apprennent des malheurs aussi peu que les cobayes des expériences de biologie dont ils sont les sujets. Il n'incombe pas au dramaturge d'ouvrir les yeux de *Mère Courage* à la fin de la pièce, ils s'ouvrent d'ailleurs sur certaines choses vers le milieu de la pièce, à la fin du 6e tableau, pour se refermer ensuite à nouveau. Sa tâche à lui est d'ouvrir les yeux du spectateur.»

La catastrophe ne concernait pas exclusivement Anne. Anne est un exemple. La catastrophe nous concerne tous. Participants ou spectateurs aux événements. La

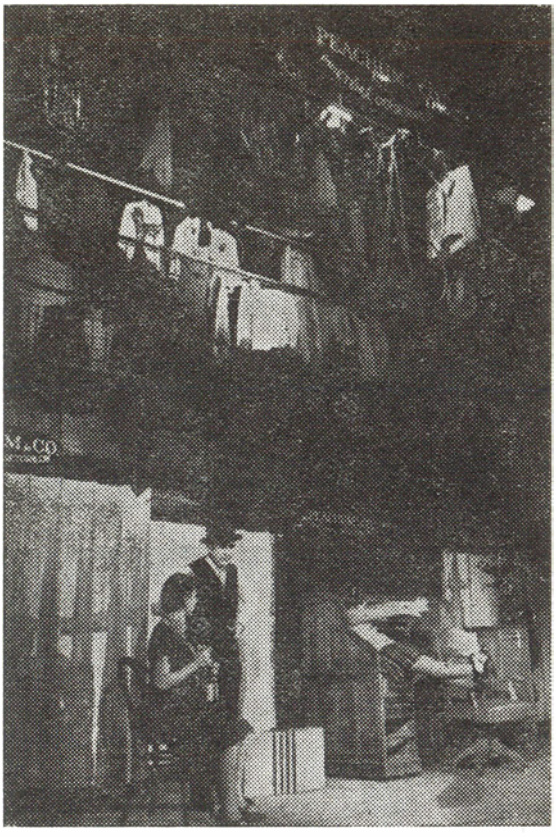
Guerre de Trente Ans n'est plus seulement un décor mais une réalité. En accentuant sa présence nous ne fuyons pas dans le passé mais nous distançant du fait commun, de l'acceptation du fait vécu concret, quotidien, nous pouvons juger la contemporanéité. Notre spectacle, au Théâtre de Comédie de Bucarest, avec *Mère Courage* a choisi de clarifier, fût-ce partiellement, ce que nous pensons, de la distanciation dans le temps, des histoires brechtiennes, de tous ceux — et ils sont foule ! — qui portent ou non le nom de Fierling.

« Que l'Allemagne à cette époque (la Guerre de Trente Ans, n.n.) ne soit pas devenue un désert, c'est certainement une des plus extraordinaires preuves d'endurance qu'ait données l'humanité », note l'historien E. Denis*. Et d'ajouter: « Les troupes.. n'avaient le plus souvent d'autre ressource que de vivre sur le pays. Toute l'Allemagne (y compris l'Autriche, la Bohème, la Moravie, l'Alsace ainsi que des parties importantes de la Hongrie, de la Pologne, de la France et du Danemark, n.n.) fut terriblement ravagée. A mesure que les réserves des habitants s'épuisèrent, les soldats, sans magasins, se trouvèrent condamnés eux-mêmes à de cruelles privations... Ils... extorquaient aux paysans leur dernier morceau de pain... Pour forcer leurs victimes à leur révéler

* *Histoire générale*, V^e t. chapitre XII, p. 536 — 579. Ouvrage paru en 1895 à Paris aux Editions Colin, par les soins de l'académicien Ernest Lavisse et du professeur A. Rambaud.

← *HOMME POUR HOMME* AU THÉÂTRE DE LA COMÉDIE.

L'OPÉRA DE QUAT' SOUS. MISE EN SCÈNE: LIVIU CIULEI. THÉÂTRE « LUCIA STURDZA — BULANDRA ». →

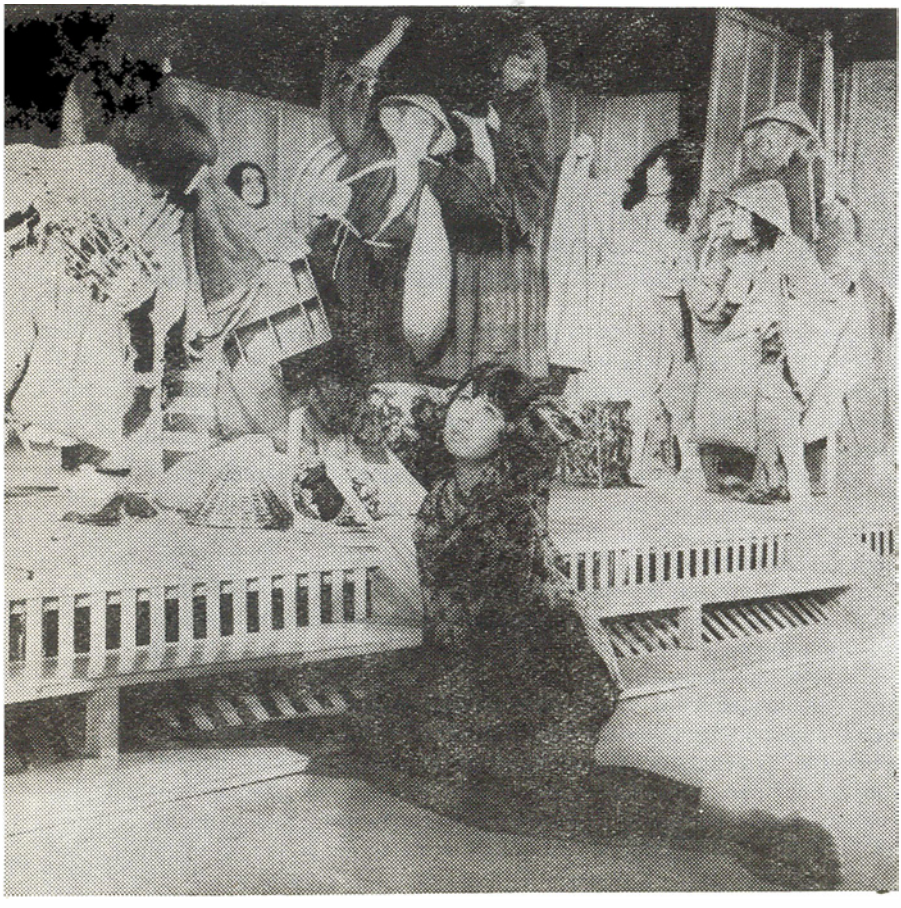


leurs cachettes, ils avaient recours à des inventions diaboliques, condamnaient leurs prisonniers à ramper dans le feu, leur passaient un crin à travers la langue et les traînaient à la queue de leurs chevaux, leur tailladaient à coups de sabre la plante des pieds, saupoudraient de sel leurs blessures et les faisaient lécher par des chèvres... La maladie ou la faim firent parmi eux plus de victimes que le feu de l'ennemi...

L'Allemagne était à bout de forces (en 1648, à la conclusion des Traités de Westphalie, n.n.)... Il lui fallut plus d'un siècle pour réparer ses pertes... Dans les provinces les moins éprouvées, la population avait diminué de moitié, ailleurs des trois quarts ou même des sept huitièmes; dans le Brandebourg, on voyageait des journées entières sans rencontrer un paysan. En Bohème, le chiffre des habitants était tombé de 3 millions à 800 000... Plus de commerce ni d'industrie... La misère morale était plus navrante encore... L'Allemagne du XVe et du XVIe siècle, si riche, si active, où la vie de l'esprit était si intense, retournait à la barbarie... La langue, si savoureuse à l'époque de Luther... était maintenant plate, ampoulée, grossière et servile. »

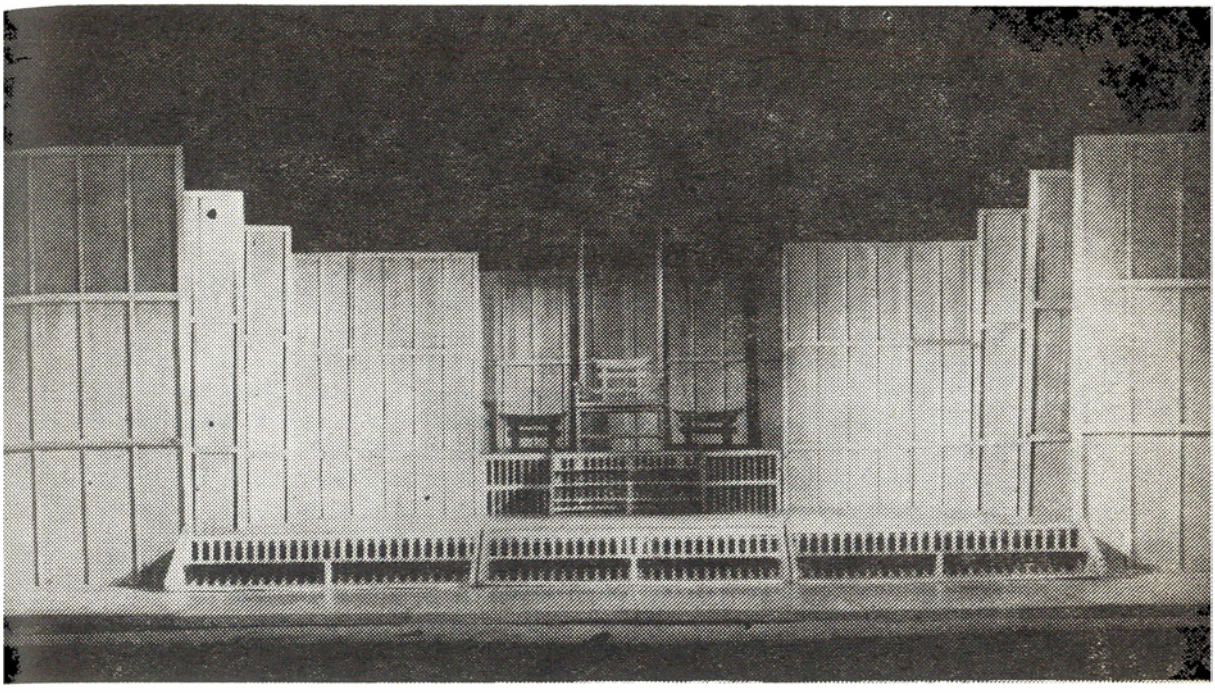
Je me suis permis d'attirer l'attention sur cette citation un peu longue, sans doute, (mais combien significative) pour mettre en lumière les avatars du commun des mortels durant la Guerre de Trente Ans. Il est vrai que ces trois décennies de démence ont vu disparaître dans une guerre religieuse (combien religieuse fut-elle? L'histoire est là pour nous le dire!) nombre des grands de ce monde à l'époque: le roi Gustave-Adolphe de Suède, le général Jean T'Serclaes Comte de Tilly (commandant de

l'armée de la Ligue Catholique), le Prince Wallenstein ou Waldstein (selon quelques historiens tchèques), le général Papenheim, etc. Ils laissent leurs noms dans l'histoire. Ils préoccupent les biographes. A l'école, les enfants apprennent leurs noms par cœur. Ils restent toujours dans la mémoire des amateurs d'histoire. Mais le reste? Quelques notations fugaces du genre: « En 1631, le 20 mai, Magdebourg est tombé. 20 000 habitants sont morts.» Sans aucun nom. Sans aucune trace! Victimes et participants à la guerre. Parce qu'il serait stupide de les mettre tous au rang des victimes. Les uns ont profité ou cru profiter. Les autres ont fait de la guerre (lire: pillage, vol, commerce) leur vrai métier. L'historien déjà cité nous informe à ce sujet: « . . . La plupart des soldats n'avaient ni conviction politique ni sentiment religieux; ils servaient le général qui leur offrait les meilleures occasions de butin et pillaient avec une sereine indifférence amis et ennemis. Ce qui leur échappait devenait la proie des femmes qu'ils traînaient à leur suite; cette horde, misérable et sauvage, qui suivait les armées, était à la fin de la guerre deux ou trois fois plus nombreuse que les combattants. » Ainsi, malheureusement, les tombeaux anonymes, ou les fosses communes qui parsèment les chemins embrouillés de l'interminable carnage du XVIIe siècle ne méritent pas tous des larmes. Tout au plus une pensée. Une méditation sur l'avilissement de l'homme et sur sa déchéance à l'echelle inhumaine.



DÉCOR POUR *LA BONNE ÂME DE SE'TCHOUAN.* →

LA BONNE ÂME DE SE'TCHOUAN. MISE EN SCÈNE: ANDREI ŞERBAN, THÉÂTRE DE JEUNESSE DE PIATRA NEAMŢ.



J'ai la conviction que Brecht a pensé de même lorsqu'il a commencé la « chronique » de la Guerre de Trente Ans, la chronique d'Anne Fierling.

Il me semble que la distanciation, la fameuse distanciation brechtienne a cette fois-ci tout du rapprochement. Le cri lucide du poète allemand, le signal d'alarme qu'il tirait à la veille d'un autre grand carnage, celui de '39—'45, n'aurait pu trouver meilleure place en aucune autre période, en aucune autre guerre que cette Guerre de Trente Ans. En racontant à ses contemporains une histoire d'antan, il les oblige à se ressouvenir et, ce faisant, à prévoir. *Mère Courage* n'a rien d'une histoire de luttes religieuses vue du côté du savant. C'est le récit d'un affreux cataclysme. L'histoire des inconsciences, des profiteurs et des victimes. Une histoire parfois gaie, souvent triste. Comique et — pourquoi ne pas le dire — macabre. Une histoire d'avant-hier, d'hier, d'aujourd'hui. C'est l'histoire. Et l'homme se définit soi-même « vis-à-vis » de l'histoire. En choisissant sa propre voie ou en se laissant entraîner par le torrent.

Si en temps de paix le « choix » est plus anonyme, moins spectaculaire, cela ne signifie pas que son importance est moindre. Tout au plus, peut-être, la conscience de son importance. Aussi n'est-il pas mauvais que de temps en temps, commodément assis chez soi au coin du feu ou dans un fauteuil rembourré de la salle de spectacle, nous jetions un regard en arrière. Un regard triste, peut-être. Et... qui, peut-être, nous fera réfléchir. Réfléchir au fait que les grandes options ne diffèrent guère, somme toute, de celles quotidiennes. Que l'homme se doit de peser ses faits et gestes. Ces menus faits et gestes qui, mis ensemble, font en fait l'histoire.

MÉTAMORPHOSES DU «QUATRIÈME MUR»

par MIHAÏ DIMIU

L'histoire du théâtre sur le territoire de la Roumanie — comme d'ailleurs partout dans le monde — peut être considérée comme l'histoire de l'effort fait par les interprètes pour communiquer le plus totalement possible avec leur public. Chacun des paramètres du système de signes théâtraux, qu'il s'agisse du texte, de l'expression vocale ou corporelle de l'acteur, de la capacité protéiforme du visage ou du costume au cours du spectacle, de l'utilisation de l'éclairage ou d'autres procédés techniques adjacents, etc., a évolué conformément aux caractéristiques des époques successives. L'un des facteurs les plus importants fut celui exprimé par le rapport entre le lieu d'action des interprètes et l'espace affecté au public. Nous nous proposons d'esquisser quelques repères pour faciliter l'intelligence diachronique de ce rapport.

Il nous faut d'abord préciser les termes dont nous nous servirons, et ce d'autant plus que dans le circuit international la terminologie varie. Certains auteurs français appellent « champ dramatique » ce que les spécialistes anglophones désignent par « aire de jeu » ou « aire scénique » (« acting area », « playing area » ou « stage area »), et que de notre côté nous nommerons « lieu scénique ». Chronologiquement, la terminologie diffère au sein même d'un seul pays: le « lieu théâtral » des théoriciens français d'aujourd'hui a un sens plus large que le terme d'«édifice théâtral » dont usait Louis Jouvet à une époque où on ne soupçonnait pas la prolifération des formes de spectacle dans des périmètres scéniques constitués instantanément sur les places publiques ou dans les rues.

Nous allons, dans cet article, considérer comme *lieu théâtral* le lieu d'interférence des acteurs et des spectateurs dans le cadre du spectacle de théâtre, l'espace qui englobe les participants au spectacle; nous appellerons *lieu scénique*, l'espace où se déroule le spectacle; nous considérerons, enfin, *lieu de jeu* un fragment du lieu scénique généralement lié à un accident matériel qui vient à l'appui (parfois même en s'y opposant) de l'action de l'acteur.

Ainsi donc, le *lieu théâtral* est aussi bien la vaste pièce double qui ajuste ensemble la salle de spectacle et la scène à l'« italienne » de tout Théâtre National [1] de Roumanie que la place devant la mairie ou l'école rurale où la foule rassemblée ad hoc accepte que la formation traditionnelle de théâtre folklorique déploie *en rond*, au milieu des villageois, la *Danse des Jiens* ou celle du Haïdouk Bujor; lieu théâtral était aussi l'amphithéâtre grec de Histria, ou bien celui de Tomi ou de Callatis [2]. Par conséquent,

[1] Théâtres ayant une riche tradition artistique et fonctionnant selon un statut spécial dans cinq des villes les plus importantes de Roumanie.

[2] Anciennes colonies grecques sur l'actuel littoral roumain de la mer Noire.

le lieu où évoluent habituellement les acteurs, entre la ligne du rideau, les coulisses et l'horizon circulaire est un *lieu scénique*, mais le couloir qui sépare les rangées de fauteuils peut devenir lui aussi un lieu scénique, comme en décida le metteur en scène Alexandru Colpacci lorsqu'il monta à Oradea *Homme pour homme* (La disparition de Galy Gay) de Bertolt Brecht; *lieu scénique* était aussi le radeau lacustre sur pilotis où jouaient les acteurs dans la version des *Disputes de Chioggia* de Carlo Goldoni mise en scène par Dinu Cernescu à Craïova ou dans l'*Alizuna* de Tina Ionescu, mise en scène au Théâtre d'Etat de Sibiu par Dan Nasta, ou dans la *Médée* d'Euripide, spectacle monté par Gh. Jora dans l'enceinte du port de Tomi. *Lieu de jeu* est donc l'espace immédiatement circonscrit au trône d'Hérode dans le spectacle populaire présentant le mystère de la naissance de Jésus Christ, ou celui au chevet de la Chèvre où l'on marchande sa vente, ou le fragment de la galerie extérieure d'une maison de Cavnic [3], où les mineurs sortaient de la maison pour simuler la décapitation de Brancoveanu *(Le Constantin); lieu de jeu* est l'espace immédiatement limitrophe du billot dans *Le Roi Lear* mis en scène par Radu Penciulescu au Théâtre National de Bucarest, ou la charrette d'Anne Fierling dans *Mère Courage*, spectacle signé par Lucian Giurchescu au Théâtre de la Comédie de la même ville, ou le fauteuil basculant de la boutique de coiffeur auprès duquel s'affaire Iordache, personnage moteur de la comédie *Scènes de Carnaval* du classique roumain I. L. Caragiale, mise en scène au Théâtre « Lucia Sturdza Bulandra » par Lucian Pintilie. Une multitude de *lieux de jeu* auxquels viennent s'ajouter les interstices qui les séparent, constituent par conséquent le *lieu scénique*, cependant que ce dernier est l'une des deux composantes du *lieu théâtral.*

Les lieux de jeu ne sont pas obligatoirement le résultat d'éléments confectionnés spécialement pour fournir au lieu scénique l'obstacle dans lequel Appien devinait déjà le sine qua non de l'expressivité de l'acteur; ils peuvent tout aussi bien n'être que des objets qui habituellement ont une toute autre fonction, voire une fonction pratiquement non utilitaire. Dès lors que, ces dernières années, on ne s'est plus contenté de jouer dans des enceintes théâtrales instituées à cette intention, et qu'on transforme en lieu théâtral la cour du monastère de Cozia ou celle du Musée Brukenthal, les ruines antiques de la cité de Tomi et celles moyenâgeuses de Suceava, de Sibiu et de Braşov (aux metteurs en scène déjà cités, il convient d'ajouter, en ce sens, les noms de Sorana Coroamă, Hans Schusnig et Constantin Dinischiotu) — une grosse pierre inutilement exposée à la pluie depuis des siècles peut être, d'un moment à l'autre, investie de vertus scéniques. Discipline dramatique par excellence, l'histoire sédimentée dans les pierres fait fonction de catalyseur pour la promotion du lieu historique en lieu scénique.

Cependant, l'aptitude à devenir lieu scénique ne tient pas uniquement à des dépôts psychiques, mais aussi, et surtout, à des significations acquises grâce à des oppositions physiques. Il est vrai que l'on peut faire du théâtre n'importe où à condition de pouvoir situer les acteurs en action de manière à les faire polariser une collectivité en une communion émotionnelle (l'auteur de ces lignes a réalisé des spectacles sur un stade aussi bien que dans le hall du siège de l'Association des hommes d'art des institutions théâtrales et musicales de Roumanie — A.T.M. —, sur les escaliers de la Maison des Ecrivains de Bucarest, et apprend aux étudiants à pratiquer le spectacle sur la scène aussi bien que dans l'espace de toute pièce plane non outillée, car c'est l'acte théâtral en son déroulement qui confère à un lieu quelconque son caractère de lieu scénique), mais l'acte scénique s'instaure de prédilection là où la configuration semble le contenir par son énergie potentielle (là, par conséquent, où un élément

[3] Centre minier du Maramureş.

matériel contrevient à l'ambiance, venant en conflit avec le milieu). Un volume architectural contrevenant à un lieu plat, un autre qui oppose son géométrisme au paysage désordonné, une vieille bâtisse située entre des bâtiments modernes, la succession de marches d'un escalier tournant dans le vide, ou de simples carrefours capables de capter aussi bien un spectacle folklorique que le happening—contiennent tous la fonction dialectique génératrice de théâtre. Il existe en plus dans tous ces cas un autre facteur propice: l'élément visuel rythmique, implicite à tout acte théâtral.

Mais pourquoi cette fiévreuse recherche de lieux scéniques inédits, pourquoi éveiller à la vie les vestiges historiques, pourquoi sortir les spectacles dans la rue ou nous insinuer avec eux dans des chambres closes? Pourquoi ne nous contentons-nous plus de l'habituelle scène *à l'italienne*, la scène-boîte, la scène-illusion?

Parce qu'étant conforme au jour d'hier elle ne peut plus correspondre en tous points au jour d'aujourd'hui; entre temps les coordonnées philosophiques, esthétiques, socio-politiques, économiques, etc. ont évolué, de même que les possibilités matérielles — et le lieu scénique est une monade de la contemporanéité.

Dans *Anciens et nouveaux parvenus*, le monument le plus précoce du roman roumain, Nicolae Filimon décrivait le lieu théâtral caractéristique pour les réalités existantes il y a cent cinquante ans dans ces parages: « Son intérieur était formé par une salle de spectacle et quelques pièces situées à gauche et à droite de cette salle. Dans l'une de ces pièces on gardait les confitures, l'eau-de-vie et les boissons rafraîchissantes nécessaires au public, dans la seconde se tenaient, pendant les représentations, les domestiques des boyards.

La salle proprement dite possédait trois rangées de loges capitonnées d'étoffe rouge et ornées de rideaux en calicot à franges blanches. A droite il y avait un sofa tendu de velours rouge sur lequel s'asseyait le prince régnant, cependant que le centre de la salle était occupé par des bancs couverts également de drap rouge. La scène était séparée du reste de la salle par un rideau de toile sur lequel était dessiné Apollon, une lyre appuyée sur ses genoux (. . .). Le théâtre tout entier était éclairé au moyen de chandelles de suif fixées dans les supports de fer-blanc accrochés tout autour de la salle (. . .); seul le prince avait le droit de brûler des chandelles de cire (. . .). On payait les loges du milieu d'une pièce d'or et elles étaient réservées aux grands boyards, aux consuls et à d'autres personnes de distinction; pour les loges d'en bas et celles de la troisième rangée on payait dix lei et elles étaient communes à tous ceux qui voulaient les louer, cependant que pour les places du parterre on payait trois lei par personne. » La stratification était tout aussi frappante dans la pièce « à bancs de bois couverts de nattes de roseaux où se tenait la valetaille ». « Entre les domestiques (valets) il existe depuis longtemps une sorte de hiérarchie identique à celle qui existe dans les classes des boyards: noble est le « grand ban » (gouverneur d'Olténie), nobles sont aussi le *pitar* [4] et le *şătrar* [5]; mais le *ban* et ses pareils s'assoient à la table du prince, alors que les petits boyards tremblent de froid dans les couloirs et allument les chibouques des grands boyards. Conformément à cette règle discriminatoire, les valets des grands boyards occupent les meilleures places sur les bancs, cependant que ceux des petits boyards se serrent les uns contre les autres comme des sardines dans un baril. » Quand le prince assiste au spectacle, le directeur du théâtre « ordonne qu'on allume les chandelles de cire (. . .) assez nombreuses pour faire scintiller de mille couleurs les diamants et autres pierres précieuses qui surchargent les boucles d'oreilles, les colliers et autres parures des dames ». Filimon décrit par le menu certaines toilettes

[4] Boyard chargé de pourvoir de pain la cour et l'armée.
[5] Dignitaire qui veillait sur les tentes militaires en temps de guerre.

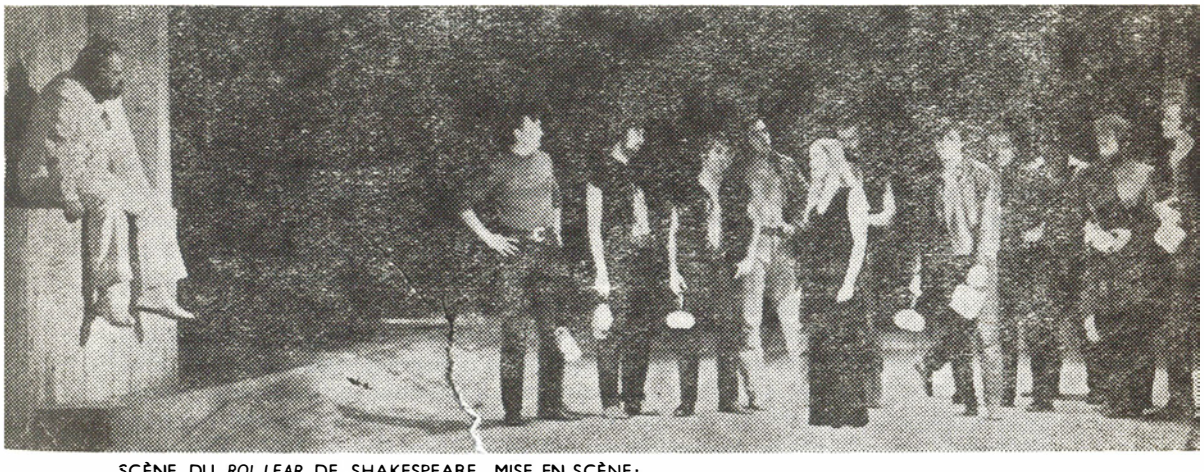
que les élégantes étalaient dans les loges et qui captaient les regards insistants de la haute volée.

La différence entre le « Théâtre de Cişmeaua Roşie » décrit par Nicolae Filimon et le *lieu théâtral* de 1944 est moins grande que celle qui existe entre l'acception donnée alors au terme de *lieu théâtral* et celle d'aujourd'hui. Et ce non pas par hasard, mais parce que les structures sociales des deux premiers exemples se suivaient dans la filière, alors que la structure actuelle est consécutive à elles mais disjonctive. Si dans les deux superstructures préalables la compréhension du monde se basait sur la même pierre angulaire, nous partons, nous, d'une toute autre compréhension, et qui ne se veut pas immuable.

Chaque époque a son propre lieu théâtral, son propre lieu scénique. (En paraphrasant Cuvier, nous pourrions dire: Donnez-moi le lieu théâtral et je vais vous reconstituer la société!)

Quelle est la signification du lieu théâtral qu'un régime social reprend à son compte de celui qui le précéda? On trouve chez Denis Bablet un passage qui converge avec les observations de Filimon: «... deux mondes s'affrontent, radicalement séparés: l'univers du réel — la salle; l'univers fictif — la scène. Entre les deux, un seul front de contact: l'ouverture de scène strictement délimitée par le cadre. La salle, c'est le salon doré où se retrouve la société bourgeoise qui s'y donne en spectacle et s'y regarde vivre. La loge, c'est la cellule sociale, le salon capitonné en réduction (...). Quant au public, à chacun selon son argent: le "paradis" lui est réservé, et ce paradis, c'est le poulailler. Le lieu de rassemblement n'est plus qu'un lieu de division, de ségrégation sociale (...). La division se situe également sur un autre plan (...) scène et salle forment deux espaces autonomes. La scène (...) emprisonne l'univers dramatique. Le cadre n'est qu'une fenêtre ouverte sur un monde vu à distance (...). Théâtre de vision, théâtre-miroir, théâtre-tableau, qui condamne le spectateur à la passivité du voyeur puisqu'aucun appel n'est fait à son imagination. Ce théâtre devient un symbole, celui d'une entreprise commerciale, d'un rite bourgeois destiné au divertissementet et à l'évasion.»

C'est à peu près de la sorte que se présentent les constructions de certains théâtres de Roumanie (de Jassy, Cluj, Oradea, Satu Mare, et même la Salle « Comœdia » de Bucarest), salles respectables pour leur sénescence et leurs souvenirs mais qui ne



SCÈNE DU *ROI LEAR* DE SHAKESPEARE MISE EN SCÈNE: RADU PENCIULESCU. THÉÂTRE NATIONAL DE BUCAREST.

peuvent que de plus en plus difficilement établir un dialogue avec l'homme de théâtre actuel. Belle est la tradition, mais lourd est le fardeau de ses ans ! Pour pouvoir adapter le spécifique de la Salle « Comœdia » à sa vision du *Roi Lear*, Radu Penciulescu a dû faire violence à gauche et à droite et étendre le couloir scénique en extirpant les avant-scènes et en annexant tous les dégagements de la scène. Al. Colpacci, l'un des représentants de la plus récente génération de metteurs en scène, n'a pu monter un spectacle Brecht *(Homme pour homme)* à Oradea que par un tour de force, en faisant dans la salle une percée, un angle agressif créé pour le lieu scénique, ainsi que par les incursions des acteurs dans le public.

La nouvelle structure sociale de la Roumanie des dernières années s'est reflétée dans l'une des composantes du lieu théâtral, et notamment dans celle dédiée au public. L'architecture surchargée de décorations et discriminatoire de par son compartimentage a disparu. Les théâtres dont on établit les projets sont amples, pour pouvoir accueillir un public aujourd'hui nombreux. Dans les théâtres récemment construits les loges ont disparu, il n'y a plus de places négligées ou considérées subsidiaires, l'aspect décoratif est sobre, moderne, presque neutre, reposant la rétine en vue du contact plein d'expressivité avec ce qui se trouve au-delà de la ligne du rideau.

Le lieu scénique acquiert lui aussi des acceptions réévaluées. Les théâtres les plus nouveaux, encore en cours de construction, comme par exemple le Théâtre National de Bucarest et celui de Craïova bénéficient de scènes à géométrie variable. Vu qu'il serait aberrant d'attendre jusqu'à ce que l'administration pratique sur chaque établissement portant l'enseigne « Théâtre d'Etat » la transplantation d'un lieu scénique similaire à celuidu futur Théâtre National de Bucarest, le metteur en scène se débat contre la scène-boîte, s'efforçant de l'accorder avec l'époque du *Theatrum mundi* . . . A notre époque, lucide, assoiffée de connaissance, une nouvelle intelligence du théâtre s'est instituée, imperméable aux mystifications, à la grandiloquence scénographique. . . La scène est obligée de montrer à tous son anatomie et sa physiologie, se contentant souvent de ne plus être qu'un simple podium. Les chambres aux décors prospères ont perdu d'abord leurs plafonds puis leurs murs, les circulaires ont renoncé, fatiguées, à l'hypocrisie de la couleur, les coulisses ont quitté le jeu de leur propre gré et se sont autodévorées, les arbres, sur la scène, ont perdu leurs feuilles, sur le firmament de l'horizon nous n'osons plus installer la lune; le tulle, le velours et la soie ont été chassés de pair avec le faste, les mécanismes scéniques ont perdu toute pudeur et évoluent sous nos yeux sans mystère, voire avec ostentation; les projecteurs mêmes ne se cachent plus, bien visibles, ils nous suggèrent qu'il n'y a plus de « lumières venant de quelque part » mais seulement des corps à illuminer.

De la scène finale de *Deux sur une balançoire* à *Richard II* et à *La danse du sergent Murgrave*, à *Woyzeck* et au *Roi Lear* ou au *Vicaire*, on peut déduire à peu près ce qu'entend Radu Penciulescu par lieu scénique. Et bon nombre des spectacles signés par Liviu Ciulei — le dernier étant *Léonce et Léna* — attestent la même vision. Parmi ceux de la jeune génération (accompagnant, de même que dans les autres cas cités dans ce paragraphe, des auteurs appartenant à d'autres coordonnées que celles de notre pays), Aurel Manea et Cătălina Buzoïanu, créateurs susceptibles d'éveiller un intérêt durable, ont fait montre de vues similaires.

Une pareille intelligence du lieu scénique ne signifie pas désillusion mais plutôt des-illusion. Ce n'est pas du signe moins qu'il faut la précéder, mais du signe plus. Ce n'est pas une position passive mais une attitude dynamique. En promouvant la pensée dialectique dans le cadre d'un programme, le marxisme a imprimé une forte impulsion aux hommes de théâtre. Le matérialisme dialectique a systématiquement aplani la voie des hommes de théâtre de chez nous, les stimulant dans leurs recherches

novatrices, dans l'application sur la scène des conquêtes culturelles appartenant aux autres sphères de l'activité humaine.

On en est arrivé à des appréciations esthétiques nouvelles: la scène ne doit pas être un miroir réfléchissant docilement la réalité, mais un univers transfiguré, gouverné par des lois autonomes, possédant un langage de conventions spécifiquement théâtrales. Parmi les metteurs en scène, des mérites particuliers pour l'ouverture de cette brèche reviennent en premier lieu aux brillants animateurs du célèbre Théâtre de marionnettes « Ţăndărică » — Margareta Niculescu et Ştefan Lenkisch — et ensuite, au théâtre, à David Esrig. La scène ne devant plus être un tableau, une illusion, les acteurs ont pu enfin quitter le cadre de la scène, et par conséquent du tableau, et évoluer parmi les spectateurs. Le lieu scénique est ainsi devenu flexible, offensif. C'est l'acteur qui devient le maître de ce lieu, vu que c'est lui qui crée tridimensionnellement le type d'image théâtrale, déterminée par lui, et qu'il n'a plus à se préoccuper de l'intégration dans l'image-tableau bidimensionnelle. Devenu autonome, l'acteur est délivré de son obligation de revêtir sans cesse une autre identité et peut s'engager directement avec le public, perçant le despotique quatrième mur. Le fait d'avoir abordé l'œuvre dramatique de Brecht — mérite qui revient à Lucian Giurchescu non seulement pour son œuvre de pionnier mais aussi pour le niveau invariablement élevé des spectacles montés — a facilité le triomphe des nouveaux principes esthétiques du lieu scénique. Des signifiants divers — inscriptions, éléments de décor singuliers, elliptiques ou simples matériaux suggestifs — écartent et suppléent les décors autrefois abondants et photographiques. Une géographie nouvelle naît sur le lieu scénique, avec de grands praticables géométriques, au mouvement souvent rectiligne ou circulaire. Les scénographes Toni Gheorghiu, Paul Bortnovschi, Liviu Ciulei, Dan Nemţeanu, Mihaï Tofan, Adriana Leonescu, Tedi Constantinescu font la conquête de nouveaux et troublants territoires, instaurent l'ère des éléments techniques évoluant sur le lieu scénique au vu et au su de tout le monde, conformément à un cérémonial sans mystère.

Le perfectionnement des éléments matériels de la technique de scène influence les données du lieu théâtral. La possibilité de promener sur n'importe quel coin de la scène ou de la salle un jet lumineux mobile, concentré et intense, provoque une véritable ivresse de l'espace et confère au lieu une grande élasticité, l'acteur n'étant plus obligé de rester figé au premier plan, près de l'archaïque rampe, et pouvant jouer n'importe où, près de la toile de fond aussi bien que parmi les fauteuils du deuxième rang. Le nombre accru de projecteurs et la dévalorisation implicite des réflecteurs rendent inutile le déploiement du décor sur toute la scène, car un seul élément éclairé parmi d'autres qui demeurent dans une demi-obscurité est tout aussi efficace. La puissance accrue de la source d'électricité permet l'emploi de rideaux de couleurs de plus en plus foncées, contrastantes, allant jusqu'au noir, chose naguère impossible à cause de la grande absorption de lumière. La lumière elle-même — par des projections ou de simples effets — se transforme en décor. La lumière tient lieu de rideau. Enfin, l'intervention, dans la salle, des appareils stéréophoniques encerclant le public contribue elle aussi à l'extension du *lieu scénique* jusqu'à son identification avec le *lieu théâtral*.

Les mutations intervenues dans la psychologie, l'évolution du mode de perception sont largement exploitées par notre théâtre contemporain. L'attention distributive — éduquée non seulement par le cinéma et les compétitions sportives, mais aussi par les simples et usuelles traversées de la rue dans les conditions d'un trafic moderne — permet de dissocier des images aussi bien dans le décor (par exemple dans *Je ne suis pas la tour Eiffel* d'Ecaterina Oproïu, mis en scène par Ion Cojar) que dans les compositions basées sur les actions quasisimultanées de groupes disparates d'acteurs. Pour

agir d'une manière percutante sur nos contemporains, suprasollicités par l'invasion des stimuli diurnes et nocturnes, l'image théâtrale doit de plus en plus faire choc. Notre théâtre est arrivé à se constituer et à manœuvrer un lieu scénique plus complexe, plus souple et plus expressif que jamais. Il convient de noter que les recherches de ce genre ont été facilitées par les anticipations réalisées avec beaucoup d'éclat par des metteurs en scène de marque des années 30, tels Victor Ion Popa et Ion Sava.

Enfin, la dernière sphère interconditionnée à laquelle nous touchons est la première au point de vue de son importance et de son volume: la sphère socio-politique. Grâce au spectacle, l'élément social devient artistique, et vice-versa. L'histoire de notre théâtre peut être exprimée par un mouvement spiral qui chercherait et rassemblerait son public sur un rayon de plus en plus grand, à des cotes de plus en plus élevées. Les spectacles traditionnels, folkloriques, en témoignent: aujourd'hui encore, ces vestiges vivants de l'histoire de notre théâtre entraînent des formations de villageois (parfois même d'ouvriers, dans certaines contrées de Transylvanie) qui, dans les villages ou les faubourgs des villes (sur une place publique ou même dans quelque pièce d'habitation tout simplement) déploient l'acte théâtral. Notre grand sculpteur Geza Vida me racontait un jour que, au temps de son enfance, dans la région du Maramureş fonctionnaient pareilles formations théâtrales traditionnelles formées de mineurs. Comme dans certains centres industriels de cette région la population comprend outre la majorité roumaine un assez important pourcentage de Hongrois, les mineurs apprenaient les textes dramatiques dans les deux langues, la même formation jouant tantôt en roumain, tantôt en hongrois, selon les spectateurs qui venaient de se rassembler. La solidarité sociale dans l'acte artistique unique dépassait les barrières linguistiques ou nationales. Les résonances sociales sont fréquentes dans le théâtre folklorique roumain, dans le cadre duquel, en vue d'une intégration aussi complète que possible, le spectacle se déroule « dans l'espace », au milieu du public, avec, parfois, des incursions dans le public. Souvent même, le public, dépassant sa condition de spectateur pour devenir participant, est inclu dans des actions scéniques improvisées.

Dans le domaine du théâtre cultivé, le théâtre roumain a, dès ses débuts (pour culminer avec les actions attachées au fond révolutionnaire de la Société Philharmonique) lutté pour s'assurer une base de masse et s'est efforcé de refléter les préoccupations des masses. Une impulsion particulière lui fut imprimée par suite de la création du Parti Communiste Roumain (1921) qui eut pour effet de stimuler l'activité des formations de théâtre ouvrières et de celles constituées par des professionnels afin, d'un côté, d'aider à la diffusion de la culture dans les masses et, de l'autre, de faciliter, sous des prétextes artistiques, les réunions des communistes engagés dans la clandestinité. Le nom du metteur en scène Sandu Eliad restera toujours lié à de telles manifestations méritoires.

Après la Libération, le théâtre roumain, démocratisé également au point de vue institutionnel, manifesta pleinement sa vocation mobilisatrice. Un mérite tout particulier dans ce domaine revient à Alexandru Finţi, réalisateur de plusieurs spectacles mémorables pour leur pathos révolutionnaire. Des spectacles de masse excellents furent également réalisés par Ion Şahighian, puis par Horea Popescu, qui aujourd'hui fait partie de la génération ayant atteint sa maturité. Ils s'efforcèrent tous de faire irruption, de s'évader du lieu scénique conservateur, pour adhérer le plus possible au public, par le truchement du spectacle, par l'atténuation de la séparation due à un front rigide de contact entre le public et les interprètes. Nous montrions au début de cet article comment dans la partie réservée au public le lieu théâtral est révolutionné—les nouvelles salles annihilant les barrières de la société stratifiée et sans connexions. Le théâtre n'exprime plus des « élites » sociales, mais la cité. Un public large

et l'apparition du héros-collectif, du héros-masse, dilatent le lieu théâtral. Parfois se font jour des exagérations, des théâtres de dimensions excessives, des théâtres-mammouth.

Les différents points de repère offerts par l'expérience de Stanislawski, Vahtango, Brecht, Piscator, Okhlopkov permettent à nos hommes de théâtre de parcourir plus rapidement le chemin vers le spectateur. Le spectacle tout entier converge vers le spectateur dont il est séparé par le front de contact. On s'efforce d'éliminer ce hiatus, cette faille qui sépare les mondes complémentaires et réciproquement magnétiques. Le théâtre va au-devant du public, il veut établir avec lui une conjonction aussi complète que possible. On peut citer à l'appui des exemples sans nombre, depuis des metteurs en scène consacrés jusqu'au très jeune Alexa Vissarion, réalisateur d'un envoûtant spectacle avec *Pommes de terre frites*, pièce dont l'action se déroulait à la fois dans la salle et sur la scène du Studio de l'Institut d'Art Théâtral et Cinématographique. De nos jours Liviu Ciulei fut le premier à avoir fait rentrer dans ses droits la scène élisabéthaine *(Comme il vous plaira)* au Théâtre « Lucia Sturdza Bulandra ». Au même théâtre, Valeriu Moïsescu *(Je ne suis pas la tour Eiffel)* et Cornel Todea réalisent le premier spectacle à double front de contact *(Le cas Oppenheimer)*. La presse de spécialité a signalé le fait que l'auteur de ces lignes fut le premier à promouvoir chez nous le spectacle en rond — dans son acception moderne [6]. Dans *Jules César*, Andrei Şerban a expérimenté le « pont des fleurs ». Les formes deviennent de plus en plus variées et plus efficaces et à ce sujet on peut mentionner le récent et excellent spectacle (mise en scène Sanda Manu), de *Caragiale . . . mais pas de théâtre* au Studio de l'Institut d'Art Théâtral et Cinématographique où le spectacle commence pour le spectateur dès que celui-ci franchit le seuil du théâtre et les acteurs jouent d'une manière convergente jusqu'à l'accord final. Dans la formule actuelle de modernisation de l'Institut, on pratique dans les classes le jeu sur les lieux scéniques à géométrie variable, les acteurs et les metteurs en scène de demain étant ainsi parfaitement familiarisés avec les modalités existant dans les théâtres, mais encore trop rares pour le moment. A chaque spectacle, le lieu scénique qui lui convient au point de vue de sa structure ! Tel est l'avenir qu'on prépare, l'époque rêvée de la dissolution du front de contact, d'une communion aussi parfaite que possible [7] permettant à l'acteur et au spectateur de fusionner en la suprême qualité de *participant*. De la sorte, dans son incessante expansion, le lieu scénique se dilatera jusqu'à devenir ce qu'il devait devenir : se superposant au lieu théâtral, devenir son synonyme.

---

[6] Dans l'histoire du théâtre cultivé il convient de mentionner les spectacles réalisés par Mihaïl Pascaly, avec différentes pièces roumaines et françaises (dont le célèbre *Courrier de Lyon)* dans l'arène du cirque Saint Constantin de Bucarest, au cours de la saison 1874—1875, et il ne faut pas oublier que Lugné-Poe n'a réalisé son fameux *Mesure pour mesure* au Cirque d'été de Paris qu'en 1898, et que Reinhardt ne mit en scène *Œdipe-roi* (de Hofmannsthal) au cirque Schumann de Berlin qu'en 1910...

[7] Ce qu'Artaud désirait : « Nous supprimons la scène et la salle qui sont remplacées par une sorte de lieu unique, sans compartimentages, sans barrières d'aucune sorte et qui va devenir le théâtre de l'action même. Une communication directe s'établira entre spectateur et spectacle, entre acteur et spectateur, comme ceci le spectateur situé au milieu de l'action est enveloppé et traversé par elle. »

NOS OPTIONS

par MARGARETA BĂRBUŢĂ

En Roumanie, le théâtre se présente comme une institution solide, profondément ancrée dans la vie sociale, intégrée à un système d'institutions d'art et de culture, qui se trouvent dans un rapport, non de concurrence, mais de collaboration, en vue de la réalisation d'un objectif commun: l'éducation artistique des citoyens de tout âge, l'élargissement de leur horizon spirituel, de leur bagage de connaissance. Le rôle important incombant au théâtre dans ce système est déterminé précisément par la reconnaissance de son caractère spécifique, celui d'un art exerçant une puissante influence sur le large public, d'un art capable de remplir une fonction sociale formative, active. Ce rôle lui a été dévolu dès les débuts de son existence quand, dans les premières décennies du siècle passé, les intellectuels roumains ont jeté les bases du théâtre dans la langue nationale, aux fins de stimuler les sentiments patriotiques et d'éduquer les masses dans l'esprit des idées avancées de l'époque, de la culture humaniste.

Il ne fait aucun doute que le problème fondamental du théâtre en général et, partant, du théâtre roumain aussi, avec sa large extension territoriale, est celui du répertoire. Que jouons-nous? Pour quoi optons-nous? Quelles sont les pièces par lesquelles le théâtre entend remplir sa fonction d'institution culturelle dans le cadre d'une société en plein développement? Quel que soit l'essor de l'art théâtral en tant qu'art indépendant, quelques tentatives que l'on fasse pour créer un théâtre sans dramaturgie, un théâtre de création collective, la base du théâtre reste malgré tout le répertoire, et la principale question que se pose tout directeur de théâtre en début de saison est: Qu'allons-nous jouer? De même que la question de tout critique, en prenant contact avec le mouvement théâtral d'un pays est: Que jouez-avous? Ainsi donc pour quoi optons-nous?

Il va sans dire que la base du répertoire est la dramaturgie nationale. L'essence nationale même, originale d'un théâtre se constitue en fonction de l'existence d'une dramaturgie issue de la spiritualité du peuple respectif, de l'histoire de son devenir. Le théâtre roumain d'aujourd'hui conserve dans son répertoire tout ce qu'ont créé les dramaturges roumains au long d'un siècle et demi, depuis que le théâtre existe en Roumanie, y ajoutant sans cesse de nouvelles pièces, expression d'une réalité actuelle dynamique, qui se transforme constamment, des pièces qui portent l'empreinte de l'esprit novateur, à la recherche de certitudes, de l'époque.

L'une des constantes du répertoire théâtral est donc la dramaturgie classique nationale. Le nom de I. L. Caragiale, le créateur de ces monuments de notre dramaturgie qui s'appellent *Une lettre perdue*, *Une nuit orageuse*, *Scènes de carnaval*, comédies satiriques d'une grande virulence, et dans le même temps, incarnations du génie

comique du peuple roumain, n'est jamais absent des affiches. Les drames historiques de Vasile Alecsandri *(Despot Voïvode, Ovide, La fontaine de Blanduzia)* de même que les vaudevilles *(Dame Kiriţa*, par exemple) du même écrivain multilatéral, l'un des fondateurs de la littérature roumaine dans tous les genres, figurent au répertoire à côté du drame historique *Răzvan et Vidra* de B. P. Haşdeu, de *Vlaïcu Voïvode* d'Al. Davila, de la trilogie historique de Barbu Delavrancea *(Coucher de soleil, La tempête, L'étoile du berger)*.

Tout en gardant inaltéré l'héritage classique national, et en y ajoutant à chaque saison de nouvelles valeurs, cherchant à stimuler les nouvelles créations des dramaturges et à promouvoir leurs pièces avec le soin délicat que manifeste le jardinier à l'égard d'une fleur précieuse, le théâtre roumain engage dans le même temps un dialogue ouvert avec la culture théâtrale mondiale, assimilant ce que celle-ci a produit et continue à produire de meilleur.

Dans le domaine de la sélection de la dramaturgie universelle, des critères largement compréhensifs et fermes en même temps nous conduisent à choisir les pièces qui représentent des valeurs réelles, des monuments de la culture mondiale ou des images significatives du monde contemporain. Les théâtres qui ont cru que le public encore mal préparé, non formé, doit être attiré par des spectacles légers, par des comédies sans prétentions, se sont rendu compte plus tard qu'ils s'étaient trompés, car au lieu de former les spectateurs, ils ont risqué de pervertir leur goût et même finalement de les éloigner du théâtre, considéré comme une distraction facile, légère, sans conséquence. La confiance constante dans la capacité du bon théâtre de former des spectateurs aux goûts élevés, a donné des résultats méritoires. Après quelques années où, par crainte de la concurrence de la télévision, certains théâtres commencèrent à glisser sur la pente d'un divertissement facile, cultivant la comédie de boulevard ou la pièce policière, les deux dernières saisons ont marqué un revirement visible vers un répertoire d'une haute tenue, sans concessions. Il ne s'agit pas, certes, d'exclure l'idée d'un théâtre de détente, de pièces qui contribuent au repos de l'esprit, après une journée de travail intense. Mais même cet aspect de l'activité théâtrale exige une sélection attentive, gouvernée par le bon goût et l'intelligence.

Considéré dans son ensemble, le répertoire des théâtres de tout le pays témoigne d'une tendance générale vers un large horizon culturel, visiblement orienté vers l'humanisme, qui vise à mettre le public en contact avec les valeurs authentiques de la dramaturgie classique et contemporaine. Une place de choix est réservée aux classiques, depuis les grecs antiques jusqu'aux classiques de notre siècle. Aux nombreux spectacles réalisés jusqu'à présent avec les pièces de Shakespeare, toujours présent au répertoire des théâtres roumains, viennent s'ajouter à chaque saison de nouvelles tentatives des metteurs en scène, jeunes et âgés, de découvrir de nouvelles significations à ces œuvres inépuisables. D'autres œuvres classiques figurent au répertoire permanent. Schiller est un hôte fréquent des scènes roumaines. Molière également, de même que Lope de Vega, Sheridan, Gogol et Tchekhov, Goethe (pour la première fois figure *Urfaust*, sur la scène du Théâtre allemand d'Etat de Timişoara), Georg Büchner *(Léonce et Léna* dans l'interprétation du Théâtre Bulandra est un spectacle connu dans nombre de pays européens), Goldoni, Ibsen, Zsigmond Méricz, Bernard Shaw, Beaumarchais ou Gorki.

En ce qui concerne la dramaturgie universelle contemporaine, la même large compréhension et la même rigueur sélective président au répertoire des théâtres. Pour mettre le public en contact avec les différents courants et orientations de la dramaturgie contemporaine, le théâtre roumain n'est pas resté étranger à certaines expériences caractéristiques de notre époque, expériences très différentes par leur substance.

L'opinion publique de notre pays, faisant connaître sa position dans la presse, au cours des discussions des théâtres avec les spectateurs, se montre cependant en désaccord avec les pièces qui expriment une philosophie pessimiste, un scepticisme incurable, qui présentent le monde et la vie comme un univers clos, dénué de sens et de perspective. Une société en plein développement, jeune et dynamique, où toutes les énergies sont mobilisées en vue de la construction de l'avenir, ne saurait adhérer à une conception fixiste, métaphysique, d'un mal tout puissant et incurable, auquel rien ni personne ne peut s'opposer. Dans les colonnes de la presse on a combattu la tendance à des options unilatérales de certains théâtres, quant à la dramaturgie universelle contemporaine. Notre propre spiritualité n'est pas réceptive à cette façon unilatérale de considérer la vie uniquement par le prisme sombre, de même qu'elle n'accepte pas non plus l'autre face, celle d'un idyllisme qui voit tout en rose. En ce qui concerne les critères d'évaluation des œuvres dramatiques, d'analyse philosophique et esthétique, les débats continuent et chaque saison apporte de nouveaux aspects. D'autant plus que le paysage du théâtre mondial devient lui-même plus complexe, et que s'accentuent les tendances affirmatives, de confiance dans les forces de l'homme et de la vie. C'est pourquoi, la dominante du répertoire est la dramaturgie à résonance sociale majeure, une dramaturgie qui, sans éviter les contradictions et les difficultés, se dédie aux idées de progrès social, basée sur une foi profonde en la perfectibilité de l'homme, en le pouvoir de l'homme de surmonter les difficultés, de transformer le monde et de se transformer lui-même. La pièce politique, de communication directe avec le public, détient une place toujours plus importante au répertoire. Il est clair que c'est là l'une des directions les plus efficaces et les plus vitales du théâtre contemporain. C'est bien pourquoi les pièces de Dürrenmatt ont remporté un tel succès

AURA BUZESCU ET JULES CAZABAN DANS *LA VISITE DE LA VIEILLE DAME* DE FRIEDRICH DÜRRENMATT. MISE EN SCÈNE PAR MONY GHELERTER. THÉÂTRE NATIONAL DE BUCAREST.

LES INDIENS D'ARTHUR KOPITT AU THÉÂTRE DE LA COMÉDIE.

et certains théâtres ont repris les pièces: *La visite de la vielle dame* et *Les physiciens.* Pour la même raison, certains théâtres ont manifesté de l'intérêt pour la nouvelle pièce de Peter Weiss *Hölderlin* ou pour le drame historique documentaire *Martin Luther et Thomas Münzer ou la découverte de la comptabilité de Dieter Pert.* La comédie satirique de David Fo *Le septième commandement: vole un peu moins*, de même que *Les Indiens* d'Arthur Kopitt ou *Révolte sur le Caine* de Hermann Wouk, *Des roses rouges pour moi* de Sean O'Casey ont suscité l'attention d'autres théâtres, du fait de la même résonance d'actualité politique, qu'elles peuvent éveiller dans la conscience des spectateurs.

Pour le moment, l'information n'est pas encore assez complète, et c'est pourquoi le répertoire n'a peut-être pas toute la variété qu'il conviendrait. Dans cette direction, il revient au secteur de théâtre du Centre d'Information et de Documentation, récemment créé auprès du Conseil de la Culture et de l'Education Socialiste, de résoudre des tâches immédiates et à longue échéance. Tout d'abord il devra mettre à la disposition des théâtres un matériel d'information aussi complet que possible, concernant la dramaturgie mondiale, aux fins de permettre une sélection riche et représentative. Les pièces inscrites aux réportoires des théâtres de Roumanie deviennent par l'entremise de la scène des points de contact du public roumain avec la spiritualité de notre époque, l'intégrant au processus général de l'humanité dans sa marche ascendante, pleinement conscient de ses responsabilités dans la lutte pour la conquête de la haute dignité de l'homme.

DYNAMIQUE DU THÉÂTRE FOLKLORIQUE ROUMAIN

par ROMULUS VULCĂNESCU

Le théâtre folklorique s'est développé, depuis des temps immémoriaux, sous tous les méridiens. Sa structure fondamentale se traduit par une unité thématique générale-humaine et une diversité stylistique particulière-ethnique. Les mêmes thèmes dramatiques ont tourmenté les créateurs de partout: la naissance, la vie, la mort, les exploits mirifiques des héros, des demi-dieux, des dieux, ainsi que les actions des hommes du commun. La technique théâtrale et les procédés de la représentation étant souvent similaires, cela conduisit à la ritualisation de drames insignifiants, parallèlement, toutefois, à des dramatisations de mythes et légendes magnifiques.

Dans l'Afrique précoloniale, l'art du spectacle est issu des premières danses rituelles et pantomimes cérémonielles, de l'évocation des mystères de l'anthropogenèse, de l'exaltation des prémisses de l'ethnogenèse. Mais le théâtre africain folklorique provient également du persiflage des héroastres locaux surgis dans la période d'inculture spirituelle et de transculture. Entre les spectacles d'initiation (sexuelle, guerrière, ludique ou professionnelle) et entre ceux ayant trait à la divination professionnelle, il existe une étroite corrélation. Après la libération de la plupart des peuples africains et la constitution d'Etats indépendants et souverains, le théâtre « cultivé » africain s'est constitué sur la base d'antiques matériaux folkloriques actualisés dans la conscience des masses populaires. Cependant, des éléments de théâtre folklorique africain pénètrent aussi dans le théâtre cultivé, de type européen.

Les écrits liturgiques d'Asie (chinois, japonais, indiens, etc.) indiquent les manifestations théâtrales permises ou interdites au classes et aux castes, leur symbolisme primaire, leur valeur exo- ou ésotérique, les procédés conventionnels du spectacle (maquillage, gestes hiératiques ou profanes, cadre et ambiance nécessaires, etc.). En vertu de ces réglementations, la dramatisation de la littérature épique connaît, en Asie, un développement exceptionnel. Le conteur y interprète successivement plusieurs rôles, mimant, pantomimant, dansant, chantant, parfois accompagné par la voix des spectateurs ou par les instruments de l'orchestre. Parallèlement à ce genre de dramatisation du folklore mythique, en Asie se développent aussi d'autres formes de théâtre et de théâtralisation, tels le théâtre de marionnettes, le théâtre d'ombres, le théâtre de compétitions guerrières, le théâtre de conventions socio-culturelles, le théâtre funéraire. Certaines formes traditionnelles du théâtre folklorique d'Asie, le théâtre de ville ou de cour seigneuriale, pénètrent dans le théâtre contemporain de type cultivé. De là, ces formes se répandent par imitation, par contamination et influence, en Europe occidentale, intervenant jusque dans la dramaturgie contemporaine.

Même situation dans le théâtre folklorique précolombien, d'abord pour les peuples amérindiens, puis pour ceux latino-américains, ainsi que pour les communautés de langue anglo-saxonne. Pour ce qui est des trois Amériques, les manifestations théâtrales aborigènes revêtent un caractère pseudoliturgique, sur le thème de l'adoration de chefs tribaux mythifiés et sur le thème de leurs victoires dans les guerres, et, à côté de ce caractère quasi-liturgique, un caractère profane de persiflage de certains aspects retardataires, de certains moments historiques dépassés au cours de la Conquista et de la célébration des débuts de la coexistence pacifique entre les ethnies entrées dans un impact économico-culturel. Situation analogue dans le théâtre cultivé américain (indépendamment de la latitude). Des thèmes folkloriques y pénètrent profondément, ainsi que des adaptations folkloriques de diverses séquences dramatiques. Ces pénétrations eurent également lieu dans le théâtre cultivé extra-américain (mais d'influence américaine) —, pénétrations répondant à des exigences culturelles universellement humaines.

Quant au théâtre folklorique européen, vu sous l'angle de l'histoire de la culture populaire de notre antique continent, il apparaît comme une mosaïque d'idées tantôt brillantes, tantôt confuses, mais convergeant toutes vers la même idée génératrice: dramatiser les modes de vie communs à toute l'Europe. Synthétique ou analytique, réaliste ou fantasque, vaguement spectaculaire ou dramatique à l'excès, le théâtre folklorique européen repose sur une vision artistique d'une remarquable richesse. Qu'il soit anglais (spectacle de *mumi)*, ou russe (inspiré des *bylines)*, ou français (théâtre de *foire)*, ou allemand *(landestheater)*, ou italien *(commedia dell'arte)*, etc., le théâtre folklorique européen présente une diversité exceptionnelle, qui interfère continuellement avec le théâtre « cultivé » européen, l'influençant à son tour pour promouvoir les idées d'un monde en incessante transformation sociale et spirituelle.

Dans le contexte du théâtre folklorique européen, la branche roumaine présente des particularités de thème et de style exprimant une idéation dramatique propre à ce peuple et à ses aptitudes de création, d'originalité. Le théâtre folklorique roumain tire sa sève des mêmes sources préhistoriques et historiques généralement européennes, exprimant un mode de vie magico-mythologique. Les matériaux sont ouvrés, les fécondes implications dramatiques sont explorées, leurs valeurs ciselées, pour aboutir à une force d'expression propre. En son essence, le théâtre folklorique roumain recourt à la plupart des formules d'exposition dramatique connues jusqu'ici et à la majorité des modalités esthétiques populaires, passant du spectacle sacré, des rituels et cérémonials, aux représentations profanes, du théâtre funéraire, des cortèges de masques aux pantomimes ludiques, du vaudeville de « petit Guignol » aux festivals de mascarades et d'exhibitions de rues, puis, de tout ceci, à un théâtre d'avant-garde folklorique.

Au cours du dernier siècle de son évolution, le théâtre folklorique roumain exerce une influence constante sur le théâtre du type cultivé en Roumanie, de Vasile Alecsandri à nos jours. Il présente trois couches historiques, délimitées par zones et époques, par leur contenu thématique et par leur fonction dramatique —, couches où existent une continuité, une perméabilité, un mouvement de flux et reflux, une circulation de vases communicants.

De la commune primitive monte vers la période féodale tout le substrat archaïque pré-roumain de spectacles rituels, de cérémonials propres à toute la communauté sociale locale. Ces représentations rituelles ou cérémonielles reflètent et encouragent tout un système d'activités sacrées: superstitions magiques, croyances mythiques, que nous pouvons aujourd'hui juger à la lumière des études comparatives d'histoire, de paléontologie, d'ethnologie et d'histoire de la culture, comme des reliques ethnographiques et des réminiscences folkloriques. Pour évaluer la profondeur du substrat

← *NOCES PAYSANNES*, REPRÉSENTATION D'UNE PIÈCE FOLKLORIQUE À PRISĂCANI.

LE CORTÈGE DE LA VIEILLE DANS LE DÉPARTEMENT DE SUCEAVA. →

archaïque, nous nous bornerons à signaler quelques *jeux rituels et cérémoniels avec masques-costumes*, masques d'animaux notamment, animaux domestiques (chèvre, mouton, bœuf, cheval, etc.), ou sauvages (ours, cerf, loup, etc.), ou bien fantastiques (la *Brezaïe*, femme-chèvre). Tous ces jeux rituels à masques-costumes zoomorphes furent créés dans l'ambiance de certains modes de vie liés à la chasse et à l'apprivoisement. Ils révèlent un stade « simple », avec motifs artistiques perdus, motifs d'une grande ancienneté, évoquant la domination des forces de la nature physique, et aussi des forces de la société. Dans leur ensemble, ces jeux à masques sont liés au culte du soleil et de la lune, au culte de la terre et du ciel, de la fécondité, de la fertilité et de la lutte contre les supposés génies de la mort.

De cette couche archaïque tient aussi l'une des manifestations les plus significatives de l'« ethnologie théâtrale » pré-roumaine, à savoir le *spectacle funéraire*. Parmi ses pièces de valeur universelle, mentionnons les « Noces du mort » et la piécette « Gogiu ». En Moldavie, « Les noces du mort » fut un spectacle funéraire, devant la tombe, précédant la mise en terre, entre jeunes époux, dont le survivant, mari ou femme, honorait la virginité du décédé par une parodie des noces avec la mort. Dans la piécette « Gogiu », dans la chambre mortuaire, autour du défunt, on jouait le drame du mort porté par le cheval funèbre (psychopompe) dans la vallée des ombres. Spectacle en trois actes, avec entractes et deux personnages: le cheval psychopompe et son cavalier, le mort. C'est l'image classique du cavalier thrace de l'iconographie carpato-balcanique des rites funéraires. Par-dessus ce fonds sacré se sont ajoutés, dans les conditions historiques plus évoluées, des éléments et motifs nouveaux qui ont compliqué, enrichi et dramatisé le spectacle initial. Adjonctions et dramatisations progressives dues aux innombrables interférences, contaminations et décalques culturels de nature profane qui, dans la période féodale, ont pénétré la structure des jeux rituels et cérémoniels à masques-costumes. Toutes ces additions culturelles propres dans leur essence

au stade intermédiaire, à l'étape féodale, ont bel et bien restructuré le spectacle « simplex » à costumes et masques d'animaux, aboutissant à des jeux plus complexes avec masques et costumes anthropomorphes, avec masquettes et mascoïdes. Pendant la période féodale, le théâtre folklorique roumain se développe en trois directions, convergeant par leur contenu spectaculaire et les normes plastiques d'expression. A côté du théâtre de village (sacré dans ses aspects traditionnels, mais profane dans ses aspects contemporains) —, apparaît un théâtre de ville, où les professions en voie d'ascension sont démythisées et les professions caduques persiflées. Les saltimbanques, pitres, saëgues, hagivates et marionnettes satirisent, avec un humour succulent, les particularités du mode de vie féodal. Paraît aussi le théâtre de cour (princière, seigneuriale, monacale) avec exhibitions athlétiques mêlées de séquences dramatiques, déployées sur des podiums improvisés par les jongleurs, acrobates, bouffons, paillasses, suivis de personnages tels que saints, anges, diables, prêtres, bedeaux, avec les accessoires appropriés.

Au stade féodal, le théâtre folklorique roumain oscille entre la désacralisation, la démythisation des éléments et motifs archaïques dans les spectacles à élément dramatique unique (« simplex ») —, et la sacralisation ou mythisation d'éléments et motifs plus nouveaux (Hérodes, Naissance du Christ). Le théâtre oscille aussi entre la dramatisation des anciens spectacles qu'on chargera à souhait de significations morales plus complexes, et d'autre part des spectacles où les personnages passent de la pantomime au dialogue, des situations statiques à d'autres plus dynamiques, dans une conception féodale plus souple, dans une vision plastique moins rigide. On y voit se développer les jeux religieux des vœux, de l'adoration de divers saints, patrons du village, etc. Dans l'ensemble, les spectacles métareligieux se déroulaient à la veille des fêtes respec-

tives. Ils commençaient le plus souvent par des récitatifs du type cantique de Noël» parfois par un monologue où le monologuiste causait avec un partenaire fictif, ou avec un chœur improvisé.

Dans le rituel dramatisé dit « Pluguşorul » (La petite charrue), les laboureurs et comparses procèdent graduellement. D'abord, la salutation. Puis les vœux. Puis le récitatif, avec exposition des motifs. Enfin le dénouement couronnné par autant de voix qu'il y a de partenaires. Ainsi:

Le premier laboureur:

Bon Jour et Bon Temps
Maître, Sieur Bailli!

Le bailli:

Bonjour et bon temps
A vous, mes polis!
Allez-y, dépêchons-nous!
Quell'nouvell'apportez-vous?

Le second laboureur:

Rien que bonnes choses,
Plaisantes et roses.
Que Saint Basile est parti
En ce saint jour de Jeudi
Avec ses gars au nombre de deux
Et la charrue tirée par douze bœufs;
Douze gentils bœufs jeunets,
Aux fronts étoilés,
Aux queues tachetées
Hue! et Dia!
Allez, les gars!

Le premier laboureur:

Nous, on est allés
Jusqu'au grand pommier
Pour y labourer,
Pour ensemencer
Tout le champ de long en large,
Tout le champ de marge en marge,
Nos regards, croisés, croisant
Tous les quatre coins du champ.

Dans certaines formes de « Pluguşor » du type « complexe », où les personnages mâles vont jusqu'à 20, les vœux se muent en une réverbération dramatique où s'entremêlent danses, pantomimes, imitations onomatopéiques.

C'est également de la couche féodale du théâtre folklorique roumain que tiennent les jeux satiriques d'opinion publique. Les spectacles les plus significatifs en ce genre sont les apostrophes entre villageois, véritables saynètes, véritables moralités médiévales, procès cocasses avec procureur et avocat (celui-ci plaidant une cause perdue, en termes que la communauté proscrit). Les partenaires sont des villageois tournés en ridicule ou stigmatisés par les clameurs de l'assistance. La scène, c'est le village même, surpris la nuit, en son décor naturel, en son paysage vrai, ancestral, pittoresque, éclairé çà et là par des feux de joie. Ce spectacle dit des « clameurs par-dessus le village », ou des « apostrophes entre villageois » fut une coutume culturelle commune à la Valachie, l'Olténie, le Banat et la Transylvanie. Sa préparation et son déroulement se faisaient dans l'obscurité par la bande des jeunes gens et avait, au début, un caractère secret. L'accusation et la défense, perchés sur des arbres, grimpés sur les toits ou sur les collines qui flanquaient le village, dialoguaient, en vers satiriques, avec de fausses voix pour ne pas être reconnus et risquer de provoquer des scandales. Dans ces « clameurs par-dessus le village » on persiflait tout le monde, quel qu'en fût l'âge, le sexe ou le métier. On bafouait tous ceux qui avaient offensé la morale, la coutume du terroir, ou avaient vexé leurs voisins, pays ou payses. Le dialogue sur un ton stentorial entre prévenus et défenseurs visait à établir, par les moyens de la scène, un équilibre éthique entre les parties en cause, au bénéfice d'une unité à la mesure de la morale du village.

L'accusateur:

Qui ne s'est pas mariée?
Qui n'a point convolé?

La défense:

C'est la veuve, pardi!
Car sa fille a grandi
Et alors Ion, crénom,
Préfère le tendron!

L'accusateur:

On lui met la bride au cou?

La défense:

M'est avis qu'on la secoue!

L'accusateur:

Quant au veuf nommé Vasile
Cette tête sans cervelle
Court après les jouvencelles.
On lui coll'e des fers aux pieds?

La défense:

M'est avis qu'on aie pitié!

Autre dialogue:

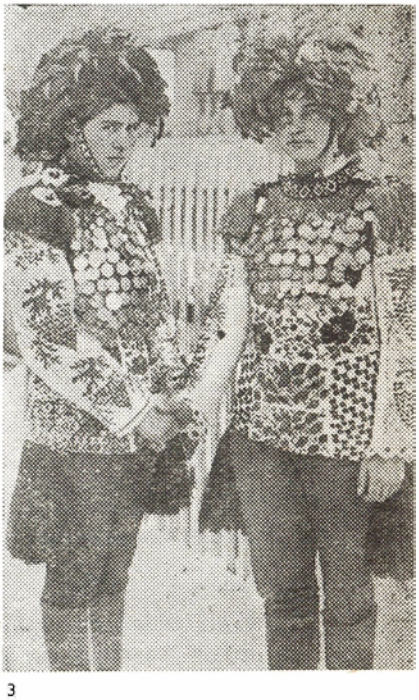
L'accusateur:

Hé, les gars, qu'est-ce qu'on fait
De tous ces tendrons si laids
Qui pleurent sur leurs balais?

La défense:

Laissons-les un brin pousser
Pour qu'ils soient bien mieux tournées.

Le procès des conflits entre villageois, clamé par-dessus le village, fut, pendant oute la période féodale, la formule collective d'un vrai tribunal communautaire , libre de tous préjugés, soutenu par les jeunesses du patelin et goûté par toute l'opinion rurale. C'est à ce genre qu'appartient le « Craï » (c'est-à-dire le « princeps » du village),



1 2 3

1 *LE JEU DE LA CHÈVRE* À VOÏNEŞTI — JASSY.
2 *LE SATELLITE* ET SON CRÉATEUR, LE FAISEUR DE MASQUES NICOLAE POPA DE TIRPEŞTI-NEAMŢ.
3 *LES EMPEREURS* DE MALANCA, DÉPARTEMENT DE SUCEAVA.

improvisation qui complète et dramatise en Transylvanie les coutumes liées aux travaux agricoles. Ici, le jeune homme qui s'était classé premier aux labourages et ensemencements jugeait ceux qui n'avaient pas accompli en temps dû les travaux des champs. Tiennent également de l'« adstratum » féodal les spectacles plus compliqués, où s'établissent et se perfectionnent les thèmes du théâtre profane. Dans la phase de pointe de la période féodale, paraît dans la littérature populaire roumaine la théâtralisation de certaines ballades populaires chantant les hauts faits et la bravoure des redresseurs de torts, des justiciers populaires, tels que Iancu Jianu, Bujor, ou bien des voïvodes bien-aimés ou martyrs, tels qu'Etienne le Grand ou Constantin Brancovan; ou alors des personnages héroï-comiques comme Păcală et Tăndală (c'est-à-dire Attrape-Nigauds et Le Flemmard). Dans les vieux chants, le barde conduit le dialogue récité par l'orchestre de violoneux, en même temps que la dramatisation du récitatif. Des informations de source indirecte attestent le caractère théâtral de certains chants, aux XVIIIe et XIXe siècles, lors de festins princiers ou seigneuriaux.

Au stade de dissolution du féodalisme et d'ascension de la bourgeoisie dans les pays roumains, puis dans la Roumanie Unie, d'autres spectacles de théâtre folklorique apparaissent. Tel le théâtre dit « de haïdouks », genre littéraire populaire qui reprend à son compte et polarise les plus dynamiques ballades dramatisées. La saynète « Jianu » avec ses variantes moldaves, valaques, dobroudjéennes ainsi que ses rééditions épiques (« Bujor », « Groza », « Gruïa », etc.), détient la première place dans le répertoire de 1850 et jusqu'à nos jours. Dans le théâtre de haïdouks, ces héros ne sont pas présentés comme des bandits de grand chemin, mais comme des combattants contre l'oppression sociale des féodaux. D'ailleurs, voici avec quelle morgue Jianu se présente au capitaine des troupes du voïvode venues pour l'arrêter:

Jianu, le haïdouk:

Je suis Jianu
L'invaincu,
Le justicier,
Un brin sorcier
Terreur
Des voleurs
Et des nobles Sieurs
Des gens de la Haute
Et des Fanariotes
Si tu veux y croire
Viens au bois y voir!
A me regarder
Parmi mes haïdouks,
Tu vas t'effrayer
Et tu vas trembler
Des pieds à la nuque!

Variante

Jianu explique aux haïdouks, transformés en une sorte de chœur antique, en quoi consiste son pouvoir:

Jianu:

J'ai bu le lait fort de ma mère
Le lait roumain, fier et amer,
Il m'a rendu hardi, puissant,
Pouvant me battre un contre cent;
Le lait béni des Hors-la-Loi
Et des Robins des Bois.

Le héros se présente comme défenseur du pauvre.

Un haïdouk:

Jianu! Sois le bienvenu!

Jianu:

Frères chers, avez-vous vu,
Sur vos chemins parcourus,
Avez-vous vu des gredins,
Des scélérats, des coquins,
D'abjects et sales païens,
Des boyards, des sacripants,
Vampires et revenants
Venus boire notre sang?

Le haïdouk:

Non, frère Jianu! A regret
Nous n'avons pas rencontré
Ces fumiers, cette vermine,
Car nous leur aurions flanqué
Le fusil sur la poitrine
Et les aurions enlevés...

Jianu:

Bien, haïdouk, mon ami,
Ton parler me réjouit.
Avec des gaillards comm'toi
Le vampire cessera
De nous saigner les entrailles
A nous autres, la canaille!

Dans la période bourgeoise, paraît le théâtre à thème patriotique, où des princes moldaves (Etienne le Grand) ou valaques (Constantin Brancovan) mènent une lutte acerbe, de défense, contre les Ottomans.

Dans ce contexte spirituel, signalons la saynète « Etienne le Grand », où le bon prince est sanctifié par le peuple:

Etienne le Grand:

Qu'entend-on sonner si fort?
Force trompettes et cors?

Un Roumain:

Les Turcs se ruent hurlant
Mettant tout à feu et sang,
Cités, villages brûlant,
Femmes, enfants enlevant,
Comm'esclaves les menant.

Etienne le Grand (s'adressant à un Turc):

N'avez-vous jamais pensé
Que votre sort est damné?
Et qu'il n'y a point sur terre
Pour vous, refuge et repaire,
Trou de serpent ou tanière,
Pour conjurer votre sort,
Pour échapper à la mort?

Une forme timide de théâtre folklorique fut, ensuite, consacrée aux personnages héroï-comiques, de source livresque: Păcală et Tândală (Attrape-Nigauds et Le Flemmard).

Le dernier sédiment folklorique fut le spectacle proprement dit, paru au début du vingtième siècle. Parmi les créations qui suivent encore la vieille ligne, on rencontre un théâtre patriotique et dûment restructuré *(Cuza-Voïvode, Plevna, La Paix Générale)*, les deux premières œuvres consacrées à la lutte pour l'indépendance, la troisième à la lutte pour l'union de tous les pays roumains. De même on commence à folkloriser des œuvres de la littérature livresque *(Barbu Lăutarul, Le Prince Charmant,* etc.) ainsi que des thèmes historico-fantastiques de la révolution scientifique et technique *(Le Satellite)*.

Ainsi, le fondement du théâtre folklorique roumain fut, jusqu'à la fin du siècle dernier, la théâtralisation des coutumes et mœurs communautaires de nature magico-mythologique, surtout de celles liées aux fêtes marquantes du calendrier (Le Nouvel An, Carême, Dimanche des Rameaux, Pâques, Pentecôte, Noël) puis aux jours consacrés aux saints importants, ou à certaines traditions commerciales (foires, marchés, expositions) ou bien à certaines commémorations d'événements locaux de tel village (cortèges, pèlerinages, processions). Dans la théâtralisation des spectacles de ces mœurs communautaires, deux modes de progrès artistique se sont complétés réciproquement. Le premier: estomper le caractère rituel ou cérémoniel du jeu « simplex » et renforcer le caractère ludique et dramatique. Le second mode: complexité progressive du spectacle traditionnel. C'est le cas de « La danse de la chèvre », qui avait été à l'origine le rite d'un culte zoomorphe greffé sur un fond musical avec pantomime et masques-costume à figure de chèvre. La complexité ainsi que la désacralisation s'accomplissent ici par l'introduction de personnages symboliques et allégoriques puisés dans d'autres danses, en changeant le sens du symbole et de l'allégorie, tels Le Vieux

et la Vieille, les Chasseurs, Les Jeunes-Mariés et Jeunes-Mariées, etc. En Moldavie et en Bucovine on est arrivé à une troupe de 50 à 60 partenaires, chacun jouant son *tacsîm*, sa partie. Ainsi, d'un rite spectaculaire « simplex », l'archaïque pantomime de la chèvre moldave, on en est arrivé au jeu « complexe » du théâtre « petit Guignol ». Ce processus de désacralisation et de complexité dramatique croissante se retrouve dans d'autres danses, celles des « călușari » (danseurs chaussés de sandales à sonnettes), ou des «Coucous ». Significative fut la désacralisation des « Noces du Mort » et celle des « Noces paysannes » où des personnages secondaires interviennent en interludes, pris de la mythologie populaire roumaine. Dans la saynète: « Le Nouvel An et le Vieil An », en plus des deux protagonistes: Le Vieux et L'Enfant, qui expriment l'an qui part et l'an qui vient, paraissent douze comparses ludiques signifiant les douze mois du zodiaque, défilant dans leur succession astrologique, de même qu'un certain nombre d'autres héros et héroastres, qui seront désacralisés à l'occasion de la Nouvelle Année et dramatisés plus laïquement.

Pour finir, et pour donner une dernière idée du processus de dramatisation et de complexité croissante dans la présentation théâtrale des mœurs et coutumes, nous signalerons la « Malanca » bucovinienne et le « Fărșang » du Banat, synthèses, toutes les deux, de théâtre folklorique, où entrent, pêle-mêle, comme dans un festival rural, tout ce que le villageois roumain a pu imaginer de plus extravagant pour fêter le Nouvel An. La même complexité croissante, temporelle et spatiale, la même complexité dans les idées et dans les procédés, se remarquent dans le théâtre de haïdouks. Ainsi la saynète « Jianu » créée en Moldavie vers la moitié du XIXe siècle sur le modèle de ballades olténiennes déjà entrées dans la dramaturgie cultivée, se complète, dans ses versions comme dans ses rééditions, jusqu'à une véritable transfiguration littéraire.

Dans la seconde moitié du XXe siècle, le théâtre folklorique roumain connaît une thématique nouvelle reflétant les profondes transformations sociales, historiques, scientifiques et techniques de notre époque, thématique qui transsymbolise le spectacle, actualise son contenu, embellit son expression dramatique.

Au stade actuel, la création théâtrale folklorique la plus importante connaît des procédés nouveaux, encore inemployés dans la folklorisation de la littérature urbaine. L'ancien personnage individuel qui concentrait sur lui l'attention des spectateurs fascinés par une vision mirifique des choses, devient, maintenant, un personnage collectif. Cela autant dans les saynètes de vision rétrospective sur l'histoire locale, que dans les saynètes de science-fiction.

Le théâtre folklorique roumain, puisant dans le contexte des événements internationaux actuels (faits d'armes, actions sociales, activités scientifiques), choisit ceux qui marquent un pas en avant dans l'histoire de l'humanité, les événements qui stimulent la lutte de libération nationale ou sociale et d'autre part libèrent l'homme des superstitions et croyances passées.

Pour le premier thème, nous signalerons la saynète: *La Paix générale*, discussion laconique entre défenseurs et adversaires de la paix réalisée après 1918.

Un soldat (jetant son arme et s'adressant aux spectateurs):

C'est la paix que nous voulons,
Pour elle nous combattons;
Nous la voulons ci, céans,
Au foyer, comm' dans les champs,
Que la paix, souffle chéri,
Recouvre tout le pays.

Mais la saynète folklorique la plus impressionnante demeure *Le Satellite* créée (en trois variantes) et jouée dans la Vallée de la Bistriţa (Moldavie). C'est essentielle-

ment une satire à caractère de science-fiction sur un voyage cosmique. Un ou trois cosmonautes d'un autre monde descendent sur la Terre et constatent que sur notre planète la vie est bien plus compliquée et plus contradictoire que sur la leur. La saynète présente des caractères « avant-gardistes » pour le théâtre folklorique contemporain. Intrigué par ce qui se passe ici chez nous, un des cosmonautes (variante I) quitte pour quelque temps sa fusée, regarde, surpris, les spectateurs et leur demande, dans une langue inintelligible, puis par des signes, puis par des mots devenus de plus en plus clairs:

Le cosmonaute:

— De quoi vous... occupez-vous... ici?

Un homme:

— On travaille. Toutes sortes de travaux.

Le cosmonaute:

— Qu'est-ce que ça veut dire travailler?

L'homme:

— Eh bien, on cultive la terre, on élève des animaux, on travaille dans des fabriques et dans des usines.

Le cosmonaute (après avoir demandé ce que sont une fabrique et une usine):

— Et à quoi ça sert, tout ce travail?

L'homme (riant):

— On vit de ça. Et on est heureux.

Le cosmonaute:

— Et après avoir été heureux, qu'est-ce que vous faites?

L'homme:

— Diable... On recommence. Puis on re-recommence. Encore, et encore. Toute la vie. C'est la vie. C'est notre raison d'être en ce bas monde.

Et la saynète passe en revue, avec un humour sec, tragi-comique, certains problèmes de notre siècle si plein de contradictions. Les trois variantes du *Satellite* rendent, chacune à sa façon, la même idée cardinale: la puissance de l'homme capable de maîtriser la nature, de connaître et dominer d'autres régions de l'Univers, de souligner la supériorité de l'habitant terrestre sur ceux des autres planètes.

Dans la tradition de la dramaturgie roumaine, le folklore a exercé une féconde influence, par des suggestions et des impulsions, d'abord en théâtralisant d'antiques ballades (« Miorița », « Maître Manole ») ou plus récentes (« Iancu Jianu ») puis en folklorisant des thèmes historiques puisés dans la dramaturgie roumaine contemporaine (« Etienne le Grand », « Tudor Vladimirescu », « Avram Iancu », etc.). La théâtralisation des ballades avec un surcroît de complexité et de dramatisme fut aidée par une folklorisation de certains motifs dramaturgiques élevant à une valeur universelle la création littéraire roumaine.

A l'heure actuelle, l'étude du trésor folklorique théâtral roumain connaît un essor scientifique remarquable. On a organisé après 1944 des secteurs de recherche sur le folklore théâtral dans des institutions académiques; on a créé des cours universitaires afin de présenter le matériel thématique touchant ce théâtre: on a publié des monographies sur l'évolution du théâtre folklorique roumain; on a entrepris des études sur les influences culturelles entre le théâtre folklorique et le théâtre cultivé en Roumanie. Toute cette effervescence théorique autour de ce problème est destinée à mettre en valeur ce genre de création populaire et à l'intégrer dans la création théâtrale contemporaine, lui conférant la place qui lui est due, place conquise par une pratique séculaire.

Version française de D. I. SUCHIANU

VITALITÉ ET VÉRITÉ DU THÉÂTRE

par RADU PENCIULESCU

Que le théâtre que l'on appelle professionnel — le théâtre citadin, dûment installé dans des salles — ait cessé, dans le monde entier, de concentrer sur lui l'intérêt des spectateurs, c'est là un fait qui n'est plus nouveau. Partout — dans les rues, dans les villages, dans les cités universitaires — le public et avec lui les esthéticiens et les historiens d'art suivent les représentations offertes par les théâtres d'amateurs — estudiantins et ouvriers —, de même que les cortèges et les spectacles ruraux dont la tradition remonte parfois très loin.

A Paris, dans le cadre du Théâtre des Nations, j'ai vu évoluer l'un de ces groupes de théâtre populaire. Je suis encore sous l'impression du choc vital causé par la troupe californienne « El Campesino », par le groupe théâtral populaire mexicain « Mascarones » ou le groupe gitan « Cuadra » de Séville. C'est en songeant à ces spectacles et avec, en moi, le souvenir des sensations ressenties lors de quelques spectacles authentiques de coutumes anciennes de chez nous en Roumanie, que je me suis rendu en Moldavie vers la fin de décembre dernier.

Je me préparais à assister comme un spectateur quelconque, aux représentations du Festival de Slănic, je prévoyais certaines délices et leurs contraires aussi, mais j'étais bien décidé à tenir bon. Evidemment, je me sentais en même temps homme de théâtre et je m'attendais à une expérience insolite, qui me promettait un contact régénérateur avec la jeunesse permanente de formes théâtrales très anciennes.

La première, la plus violente et la plus complète des sensations théâtrales que j'aie vécues alors m'est venue du défilé, tout au long de la rue principale, des formations porteuses de coutumes et de traditions que les villages de quelques départements avaient envoyées au Festival. Toute la ville était en fête. Durant le défilé et plusieurs heures après, alors que les groupes mimaient le jeu de la chèvre, celui des chevaux, celui de l'ours, dans les ruelles, aux carrefours, dans le parc, attirant autour d'eux les spectateurs disposés à les regarder et à les recevoir — l'espace théâtral s'était dilaté, avait perdu ses limites habituelles et avait dessiné une carte que l'intensité des événements produits rendait sans doute inégale, mais fascinante en même temps par la diversité des sensations et des sollicitations. Le théâtre s'était installé partout: le spectacle se déroulait partout, les spectateurs étaient partout, inclus dans le spectacle dont ils faisaient partie intégrante.

Mais du fait — il n'en pouvait être autrement bien sûr — que nous nous trouvions à un festival-concours doté de prix et que les troupes devaient se présenter tour à tour — nous nous sommes retirés avec le regret d'avoir à quitter trop vite la libre explosion des formes théâtrales, la fête collective du dehors — dans une salle où les

LES OURS. SPECTACLE À TÎRGU–NEAMT

MASQUES POPULAIRES

TOMA ROATĂ: LA DANSE DE LA CHÈVRE

équipes de théâtre à masques et celle du théâtre de haïdouks (sorte de brigands justiciers des siècles derniers) se sont succédé deux journées durant. J'ai eu là d'autres motifs de réflexion. Les vertus des spectacles étaient plastiques, sonores, dramatiques. Parfois coexistant avec une force égale. C'étaient les spectacles les mieux équilibrés, les plus harmonieux (tel celui offert par un grand ensemble de masques humains et zoomorphes, avec quatre chèvres et un cerf gracieux aux cornes ornées de rubans, ensemble envoyé au Festival par la commune de Vultureni). Il me faut cependant reconnaître que nous avons principalement assisté à des manifestations — disons — non-harmonieuses. La violence du monde sonore et celle des suggestions comprises en lui, engendrées par le « pluguşor » (danse de la petite charrue) de la commune de Bîrsăneşti — Bacău (spectacle au développement par ailleurs sage et dépourvu de vertus visuelles) et obtenues par les harmonies et les discordances des divers instruments: buccin, chalumeau, grosse caisse, fouets et « buhaï » (espèce de seau sur lequel on a tendu un morceau de peau traversé par une mèche de crins de cheval que l'on tire, ce qui produit un son ressemblant au mugissement du taureau) m'ont fait avoir honte de la pauvreté que nous pardonnons si souvent aux spectacles gestuels les plus intéressants. Relisant mes notes prises durant le spectacle, j'y glane: parfois l'orchestration tout entière a la violence d'une trompe d'éléphant à l'attaque; parfois aussi le son s'enfle graduellement, comme une vague que vous voyez s'approcher, qui vous frappe, vous recouvre et puis se retire pour vous laisser entendre le silence qu'elle laisse derrière elle.

C'est encore un spectacle à part — discordant lui aussi — que nous a présenté la commune de Dărmăneşti. Il avait pour titre: « Incontrarea » ce qui signifie opposition, dispute. Le cortège est ouvert par les tambours. Un groupe d'hommes sans masques, munis de sifflets de sport avec lesquels ils font alterner sept mesures brèves, sur deux notes, accompagnent l'entrée de trois montreurs d'ours et de leurs animaux (des hommes masqués, évidemment). Après quoi est exposé le conflit: le rapport dompteur-dompté est un rapport de force où chacun s'efforce, par la ruse, de dominer son partenaire. Parfois, les ours réussissent à faire un croc-en-jambe aux dompteurs. Dans ce cas, le couple perd l'équilibre et la lutte se poursuit sur le sol. Le jeu est viril, menaçant, et les coups de sifflet qui l'accompagnent augmentent l'excitation nerveuse.

J'ai également vu un spectacle d'une remarquable tenue « scénographique », celui du groupe de Nereju-Vrancea. Celui qui avait réalisé les masques (et les costumes aussi sans doute) en était le principal créateur. Le cortège était long et comprenait des masques effrayants, des masques d'animaux et des travestis diversifiés à l'extrême. On sentait également le souci d'un déploiement de couleurs et le soin apporté au matériel fruste qui les mettait en valeur: le blanc, le gris et le marron, le rouge étaient appliqués à la fourrure, au bois, à la toile rude. Absence totale de papier coloré et d'ornements brillants. Le nom de cet extraordinaire réalisateur de masques: Pavel Terţiu.

Je pourrais parler aussi des ours de Brusturoasa, des quatre « Petits chevaux » de Racova, du cerf de Costeşti-Jassy, de la chèvre de Berzunţ et des « Jieni » d'Agăş. Si je ne le fais pas, c'est que je ne me suis pas proposé d'écrire la chronique du festival. Je ne le pourrais d'ailleurs pas. Je ne suis qu'un homme de théâtre qui a reçu une leçon de vitalité et de vérité théâtrale.

Mais la plus importante des leçons, la plus banale peut-être, et qui fera sourire les connaisseurs, je l'ai gardée pour la fin. J'ai été fasciné par la force avec laquelle le théâtre populaire réussit, sans vulgarité et dans la plénitude de la joie créatrice, à accorder la tradition et les images, les personnages et le matériel de la vie actuelle.

Sans le moindre préjugé pour la pureté du style, les cortèges mêlent aux chèvres, ours et noces paysannes, le médecin, le milicien, le photographe, le radio-reporter. Les matériaux dont sont faits les masques et les costumes ont changé eux aussi. A côté du bois, du métal, du goudron, des déchets d'étoffes et de fourrure, nous voyons maintenant le journal, des pages entières de revues illustrées collées aux chapeaux à plumes, des bouchons en matière plastique, des capsules de bouteilles de bière. Ainsi réalisés, les nouveaux collages ont une force de pénétration et un humour vigoureux, direct, qui nous parle des disponibilités de la tradition.

ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS

● Le folklore roumain continue de transmettre dans le monde entier le message de nos mœurs et coutumes ancestrales. Cette fois l'ensemble « Maramureşul » a fait halte sur le sol de l'Afrique, « Argeşul » aux Pays-Bas, « Fluieraşul » en Grèce.

● Michel Lanyot est l'auteur d'un volume paru dans la Collection « Petite Planète » des Editions du Seuil. Consacré à notre pays et intitulé *La Roumanie*, le volume a suscité l'intérêt de la critique et des lecteurs.

● Une autre manifestation d'intérêt à l'égard de la Roumanie, ainsi que des préoccupations et des efforts du peuple roumain fut la présentation par la « Société de géographie » de Chicago de certains aspects contemporains roumains. Dans la grande salle de la Philharmonie, « Orchester Hall », plus de 3000 personnes ont suivi l'intéressante conférence et le film *Ballade sur la Roumanie*, réalisé par le cinéaste américain John Hagar et son épouse durant une visite faite dans notre pays en 1972.

● Au siège de la Fondation culturelle de Brasilia, capitale du Brésil, a été organisée l'exposition *Art et traditions populaires roumains*. Les costumes nationaux, tapis, broderies traditionnelles, objets de céramique et photographies exposés ont présenté des aspects significatifs de l'art populaire de Roumanie.

● Depuis quelque temps une série de revues du monde entier s'efforcent de faciliter à leurs lecteurs la connaissance de la littérature roumaine contemporaine. A mentionner en ce sens « Inostranaïa literatura » — U.R.S.S., qui publie un compte rendu de Tatiana Nicolescu sur le roman *A la guerre, un lopin de fleurs* de Nicolae Velea, « London Magazin » (12, n ° 6), où quatre poèmes de Nichita Stănescu ont paru dans la traduction de Petru Popescu et Peter Jay, « Casa de las Americas» n ° 75 de La Havane, qui sous le titre « Le fait réel et la littérature » réunit trois articles signés par Ştefan Augustin Doînaş, Romul Munteanu et Virgil Nemoianu.

Originale par la thématique abordée est l'ample étude du professeur Dr C.C. Giurescu « Le Dracula de l'histoire — origine d'une légende » parue dans la revue espagnole « Historia y Vida » (Madrid).

C'est pour la première fois que paraît en Europe occidentale une étude touchant ce sujet (fort à la mode à l'heure actuelle) écrite par un historien roumain, étude dans laquelle le personnage de Dracula est démythisé. Y sont amplement évoqués la figure complexe et les exploits du voïvode Vlad l'Empaleur (1593—1691) pour la défense de la dignité et de l'indépendance de la Valachie. Une analyse comparative situe l'illustre prince valaque dans le cadre des structures et des forces de classe de Valachie et en même temps dans le contexte européen de son époque.

Musique

● Le prix international *Emerson* pour 1973 a été décerné au professeur Dan Grigorescu, directeur de la Bibliothèque Roumaine de New York, pour sa « Contribution valeureuse apportée sur le plan intellectuel à l'entente entre les peuples ». En lui remettant le prix, T. T. Doren, président de l'Association Américaine de l'art, a dit entre autres: « Le fait d'avoir choisi pour le prix international *Emerson* un humaniste originaire du pays de Brancusi, constitue le signe de la reconnaissance d'une vieille culture, qui s'est maintenue tout au long d'une histoire orageuse, affirmant son caractère latin.

● Dans une intéressante monographie parue aux Etats-Unis, intitulée *Les Oiseaux de Brancusi*, l'auteur — Atena Tacea Spear de l'« Allen Art Museum » d'Ohio — arrive à la conclusion que le thème de l'oiseau « măiastra » peut être considéré dans l'œuvre de Brancusi comme un vestige du symbolisme solaire pastoral

● A *Jassy*, la revue « Cronica » a inauguré une série de manifestations consacrées à l'art plastique contemporain. Dans le cadre de l'exposition de début, intitulée *Homme et sentiment*, ont exposé les artistes jassiotes DAN HATMANU, DIMITRIE GAVRILEAN, FRANCISC BARTOK, NICOLAE CONSTANTIN, AURELIAN DINULESCU, ADRIAN PODOLEANU, VAL GHEORGHIU, ION GĂNJU, VASILE ISTRATE, MARIA LAZĂR, GHEORGHE MAFTEI, ION NEAGOE, NICOLAE MATYUS, LIVIU SUHAR.

Toujours à Jassy : une exposition des peintres PETRU HÎRTOPEANU et IOAN PETROVICI; l'exposition *Valeurs ethnographiques roumaines*, consacrée à la muséographie ethnographique jassiote qui fêtait son 30e anniversaire. Les nombreuses pièces exposées ont donné une vision d'ensemble des occupations de base en Moldavie, des installations techniques populaires et des costumes portés les jours de fête par les habitants de cette région du pays.

● A *Braşov*, salle « Arta », plus de 100 objets provenant des riches collections appartenant aux musées de Braşov et de Bran ont été groupés dans une exposition intitulée *Produits des corporations et d'art féodal*, offrant une image du développement des métiers en Transylvanie, de la formation des corporations à partir du XVe siècle, ainsi que des relations commerciales reliant la Transylvanie, la Moldavie et la Valachie, depuis le privilège accordé par Vlaïcu Voïvode jusqu'au début du XIXe siècle.

A signaler également à Braşov, l'exposition *Tudor Arghezi illustré par ses contemporains*, qui groupa plus de 70 ouvrages signés par Mitzura Arghezi, Iulian Olariu, Silvia Cambir, Mihaï Sînzianu, Marin Niculae. Y figuraient également deux portraits de Tudor Arghezi exécutés par Theodor Pallady et Eugen Drăguţescu. La collection est la propriété de Baruţiu T. Arghezi.

● A *Bîrlad*, l'exposition *l'Art dans l'industrie*, organisée par la Fabrique de roulements de l'endroit, a créé expérimentalement un cadre ambiant propice à l'activité productive. Les ouvrages exposés appartenaient à CORNELIU VASILESCU et LUCIAN GEORGESCU.

● A *Tulcea*, signalons *Images de la Dobroudja* dans la vision de deux générations de peintres, groupant des ouvrages signés par les plasticiens GHEORGHE PETRAŞCU, ŞTEFAN LUCHIAN, NICOLAE GRIGORESCU, THEODOR PALLADY ainsi que par certains membres des cénacles de peinture de Constanţa et Tulcea.

● A *Roman*, *l'Exposition nationale des artistes amateurs de la ville et de la campagne* a réuni plus de 200 ouvrages de peinture, art graphique, sculpture et art décoratif inspirés des réalités de la vie contemporaine de la Roumanie.

● Le Musée ethnographique de *Rădăuţi* a ouvert une exposition de trophées cynégétiques et d'armes anciennes dans le cadre de laquelle ont été exposés des mousquets ayant appartenu à des haïdouks, des pistolets à grenaille ou à barillet, des sabres de Tolède, des yatagans cosaques, une massue en bois, etc.

● A la troisième édition du Concours international de peinture « Italia 2000 », organisé à Naples par l'Association des artistes professionnels « Vanvitelli », le Prix pour exposition personnelle a été accordé à la femme peintre ELENA UŢĂCHELARU.

● L'Union des Plasticiens a accordé les prix suivants pour l'année 1972 : *Prix de l'Union des Plasticiens* : MILIŢA PETRAŞCU, sculpteur, pour toute son activité artistique déployée durant cinq décennies. *Peinture*. PAVEL ILIE, pour sa composition *Repos* et pour les ouvrages réalisés au cours de l'année 1972. *Sculpture*. VASILE GORDUZ, pour les ouvrages présentés dans le cadre des expositions de 1972 et à l'Exposition consacrée à la Conférence Nationale du Parti Communiste Roumain. *Art graphique*. DUMITRU CIONCA (Galaţi), pour les ouvrages présentés à diverses expositions dans le pays et à l'étranger. *Art décoratif*. COSTEL BADEA, pour les ouvrages présentés à l'exposition personnelle de la salle « Galateea » de Bucarest et ceux qu'il présenta à l'exposition internationale de céramique de Londres (Angleterre), Pérouse et Faenza (Italie), Vallauris (France). *Art monumental*. ZOLTAN KOVACS, pour la mosaïque en pierre réalisée à l'Université de Cluj. *Scénographie*. DAN NEMŢEANU, pour la scénographie des pièces « Sainte Jeanne des abattoirs » de Bertolt Brecht et « Cher Antoine » de Jean Anouilh. *Critique*. NICOLAE ARGINTESCU-AMZA, pour ses chroniques et articles sur l'art plastique. *Prix de la jeunesse*. ION GRIGORESCU, pour ses ouvrages présentés à la Biennale de peinture et de sculpture 1972 et pour son exposition personnelle des galeries « Orizont » de Bucarest. *Prix du prototype*. MONICA DEMIAN-SCURTU, pour ses œuvres en verre. *Prix de la revue « Arta »*. HORIA BERNEA, pour ses peintures du cycle « La Colline », pour sa composition « La Cour » et pour les recherches entreprises dans le domaine de l'expression picturale. *Prix de la critique*. MIRCEA SPĂTARU (Cluj), pour sa création sculpturale « Horia, Cloşca et Crişan ». *Prix de création populaire pour les artistes populaires*. Ex aequo. NICOLAE POPA, de Tîrpeşti (département de Neamţ), pour la contribution apportée à la conservation et au renouvellement de la création dans le domaine des masques populaires, et ANDRAS BÁLINT, de la commune de Calnic (département de Covasna), pour les créations populaires réalisées dans les ornementations en bois, dans le style szekler.

● Dans tout notre pays, sous le signe du 125e anniversaire de la révolution bourgeoise-démocratique de 1848 des Principautés Roumaines se déroulent de nombreuses manifestations : conférences, symposiums, tables rondes, évocations, vernissages d'expositions présentant des personnalités marquantes de l'époque, des documents et des lettres, récitals de poésie classique et contemporaine dédiée à cet événement. Toujours à cette occasion ont été édités des œuvres littéraires et historiques des penseurs de l'époque, des lettres et des documents appartenant aux hommes de marque qui participèrent à la révolution, une série d'anthologies comprenant les écrits des quarante-huitards et de leurs précurseurs, ainsi que des recueils de prose et de poésie des œuvres dédiées par des écrivains contemporains aux lumineuses figures de la révolution.

● GHEORGHE APOSTU, MARCEL CHIRNOAGĂ, DAN ERCEANU, VALENTIN IONESCU, HILDEGAR KLEPPER, ION PACEA et VALENTIN POPA ont exposé des ouvrages d'art graphique moderne à Siegen (R. F. d'Allemagne).

● Des expositions de photographies consacrées au « 40e anniversaire de la lutte des cheminots et des ouvriers du pétrole de Roumanie » ont été ouvertes à Tirana (Albanie), Berlin (R. D. Allemande), Sofia (Bulgarie), Varsovie (Pologne).

MADAME BULANDRA

par **TRAÏAN ŞELMARU**

Tout le monde l'appelait ainsi et Lucia Sturdza Bulandra, dont nous célébrons le centenaire de la naissance — anniversaire élevé à juste titre au rang d'événement dépassant les frontières du pays de par son inscription au calendrier de l'UNESCO. — restera toujours pour nous Madame Bulandra.

Il est rare de rencontrer au théâtre une carrière aussi longue et aussi prodigieuse que celle de Madame Bulandra. Elle nous quitta presque nonagénaire, après avoir pendant douze lustres couronné la scène roumaine de son prestige d'actrice, de pédagogue, de directrice de compagnie, doublé d'un large esprit humaniste. Personnalité douée d'une énergie et d'une dignité exceptionnelles, toujours dans le vent, elle n'a, jusqu'à son dernier jour, abandonné ni sa profession ni son activité civique.

Elle avait décidé de monter sur les planches à une époque où le métier d'acteur n'était pas bien vu, ce d'autant plus quand il s'agissait de la descendante d'une vieille famille aristocratique. Après avoir étudié les lettres et la philosophie, elle entra au conservatoire d'art dramatique, où elle eut pour professeur l'une des plus célèbres comédiennes de son temps, Aristizza Romanescu, et fut distribuée dans ses premiers rôles au Théâtre National de Bucarest.

En 1914, avec son mari Tony Bulandra, lui-même acteur jouissant d'une grande popularité, elle fonda une compagnie de théâtre fréquentée avec amour par des générations de spectateurs qui y formèrent leur culture théâtrale. Cette compagnie, à laquelle se sont ralliés des artistes dramatiques de premier ordre comme Ion Manolescu, V. Maximilian, G. Storin, devait lancer de nombreuses figures marquantes de la scène roumaine. Pendant l'entre-deux-guerres on y joua un répertoire des plus choisis, qui réunissait les classiques aux auteurs modernes en des spectacles mémorables. Et c'est toujours sur cette scène que furent présentées les œuvres de début de bon nombre de dramaturges roumains.

Particulièrement émouvante fut l'abnégation avec laquelle, sitôt après le 23 août 1944, Lucia Sturdza Bulandra participa à l'installation de notre mouvement théâtral sur des bases nouvelles. Bien qu'à un âge avancé, elle recommença son activité de plus belle. Dans le volume de « Souvenirs » qu'elle nous a laissé, elle notait : « *Aujourd'hui je ne suis plus celle de naguère. De pair avec les autres travailleurs j'ai changé, je me suis transformée. Je me suis débarrassée de bon nombre d'opinions et de préjugés qui, nolens, volens, m'avaient été transmis dans le monde*

CORNELIU BABA:

LUCIA STURDZA-BULANDRA

LE DERNIER RÔLE DE LUCIA STURDZA-BULANDRA : *MAMOURET* DE JEAN SARMENT →

DANS LE RÔLE DU SAVANT DINESCU DE *LA CITADELLE ANÉANTIE* DE HORIA LOVINESCU ↓

où j'étais née et que je n'aimais pas. Il ne m'a pas fallu longtemps pour m'adapter, m'intégrer — nul débat de conscience dramatique ne m'a tourmentée. Au contraire. Et comme tout ce que j'ai fait et entrepris dans ma vie, je l'ai fait et entrepris avec passion, sans lésiner sur ma participation — cette fois encore, et nonobstant mon âge, il n'en fut pas autrement. Mon adhésion fut totale. »

Avec un surcroît d'énergie, avec sa même jeunesse inusable, elle assuma la direction d'une nouvelle compagnie—qui aujourd'hui porte son nom — où elle éleva de nouveaux cadres d'acteurs et contribua à la création de la dramaturgie actuelle, ennoblissant de sa présence et de son expérience les premiers textes d'auteurs aujourd'hui consacrés, tels que Horia Lovinescu, Aurel Baranga, et maints autres. Sur la même scène, Lucia Sturdza Bulandra créa des rôles mémorables dans *Vassa Jéleznova* de Maxime Gorki, *La Forêt* d'Ostrovski, *La Profession de Mrs. Warren* de G. Bernard Shaw, *La Folle de Chaillot* de Jean Giraudoux, *Mamouret* de Jean Sarment et *La Ménagerie de verre* de Tennessee Williams.

Toujours prête à accueillir les recherches novatrices des jeunes, elle suit sans préjugés le développement de l'art du spectacle et encourage dans le théâtre qu'elle dirige des expérimentations audacieuses qu'elle s'attache à promouvoir même quand elle n'est pas entièrement d'accord avec certains points de vue du metteur en scène. C'est bien pour cela qu'à l'instar de Madame Bulandra elle-même, le théâtre qu'elle dirigea n'a jamais vieilli, et que purent s'y affirmer des créateurs comme Liviu Ciulei — lequel devait d'ailleurs, après la mort de Madame Bulandra, élever l'héritage artistique reçu sur de nouveaux sommets.

Estimée par ses collègues, elle fut respectée des jeunes, aimée et admirée par un vaste public. Son énergie phénoménale, sa force de travail étaient devenues proverbiales. « *Quiconque a connu Madame Bulandra* — écrit Radu Beligan — *ne saurait l'imaginer au repos. La fin l'a surprise entre deux spectacles, au fort des préparatifs d'une saison nouvelle. Je ne connais pas les dernières paroles qu'elle a prononcées, mais je suis sûr qu'elles avaient trait au théâtre. Sa vie se confondait avec celle du théâtre. . . Une passion exacerbée, un exemple unique de dévouement, de ténacité, de sagesse et de force de travail, de curiosité intellectuelle jamais assouvie. . . Cet été, après un spectacle avec* Mamouret *sur le littoral, je me suis rendu dans la loge de mon ancien professeur pour lui baiser la main. En la quittant j'ai pu assister à une scène unique : des centaines de spectateurs attendaient Madame Bulandra devant la sortie des acteurs. Quant elle se montra, elle fut accueillie par une tempête d'applaudissements. Je ne pus qu'à grand-peine me frayer un passage à travers la foule qui l'acclamait, lui adressant les souhaits les plus chaleureux et les plus émouvants. Je n'avais jamais vu une telle démonstration d'estime faite à un acteur. Jamais le public bourgeois — et Madame Bulandra le savait bien — ne lui aurait fait une manifestation pareille. Nous nous ferons difficilement à l'absence de Lucia Sturdza Bulandra. Elle avait de la présence. Tous nous avons eu à apprendre d'elle. Son exemple fut brillant et imposa. Respectueusement nous lui baisons la main.* »

Sa jeunesse, à un âge aussi avancé, était vraiment miraculeuse. Nous nous étions presque faits à l'idée qu'elle n'allait jamais mourir. Quand elle ferma les yeux et que devant son corps inanimé, déposé dans la rotonde de l'Athénée Roumain, au centre de Bucarest, défilèrent des dizaines de milliers de citoyens venus la voir dans ce dernier et inattendu spectacle, tous avaient l'air de dire : « C'est impossible ! » Et, à vrai dire, elle n'est pas et ne sera jamais tout à fait morte, Lucia Sturdza Bulandra, la grande dame du théâtre roumain.

EUGEN JEBELEANU: «HANNIBAL»

(Éditions Cartea Românească)

Dans la guerre que, depuis *Le sourire de Hiroshima*, la poésie d'Eugen Jebeleanu fait aux monstres de l'homme, son livre *Hannibal* amène, en même temps que le déplacement du champ de bataille, des modifications dans « la stratégie » du combat et dans l'arsenal artistique utilisé. Duel de certaines forces « hypostasiées », l'antagonisme entre la vie et la mort se manifestait autrefois en tant qu'affrontement entre personnages symboliques, allégoriques. Descendant, des *Elégies pour la fleur fauchée*, dans l'enceinte du moi, l'affrontement abandonne beaucoup de l'art scénique spectaculaire des phases antérieures au bénéfice d'un dramatisme indirect, déduit non pas du heurt des protagonistes, mais de l'obstination avec laquelle la mémoire s'efforce d'arracher au néant l'illusion de la survivance de l'épouse morte: « Je m'en vais te prendre et t'emmener / dans l'impérieuse marche de la lumière / je m'en vais te prendre et t'emmener de là où tu es / cachée ou retenue par d'autres, par l'Autre, par la Grande, par la Profonde, / par la plus muette des Invisibles. / Je m'en vais te prendre et t'arracher / indifférent à l'opposition de la pierre / riant des lys des trompettes célestes, / du tambour de la lune ondoyant l'oubli / sur lequel les nuages passent leurs doigts / comme pour l'hypnose. / Je m'en vais te prendre et t'arracher / à l'indifférence de la pierre, / à ce lieu hanté par les chiens du vent / et à ce que personne ne peut / comprendre / je m'en vais t'arracher à ce lieu (je ne veux pas le nommer) / je te laverai de mes mains / et te replacerai dans l'impérieuse marche de la lumière » (« Décision »). Si dans *Hannibal* aussi, le style proclamatoire, l'attitude affichée, bien connus des lecteurs d'Eugen Jebeleanu n'efface pas totalement son empreinte, comme nous le verrons, dans le cycle le plus important, « La rivière sur la figure », la violence théâtralo-oratoire se soumet à l'effort de filtrage que revendique le langage de la confession, langage qui se nourrit du monde du quotidien, et d'une nature proche de l'homme, moins grandiose et moins cosmique. L'ambition de reconstituer l'être chéri ne se nourrit pas du « charme malade » des souvenirs. Eugen Jebeleanu ne connaît pas la séparation entre le passé (plein) et le présent (vide) d'une vie privée de la raison intime d'être. Les deux moments se disposent autour d'un axe, qui n'est pas celui de l'évocation, — évocation suppose distance — mais celui d'un revécu direct. « Combien j'aime la neige et / combien j'en ai peur, / me ressouvenant des flocons d'alors et de toi. / Elle se glisse là, entre le col et la nuque / coulant sur mes cheveux d'argent / et chaque fois m'enlève / quelque chose qui vole dans les ténèbres / et les hauteurs » (« Neiges »). Les déchirements élégiaques, les interpellations sévères, les apostrophes à l'Ombre ravisseuse deviennent — dans les registres de l'intimité — les variations de ton d'un soliloque viril mais non orgueilleux, fidèle à la double nature de l'homme: sa force et sa fragilité.

Le périple de la mémoire — jalonné par des traces de la vie commune quotidienne et les objets ayant appartenu à celle qui n'est plus, ou encore par les échos des instants d'évasion à deux au bord d'une rivière, dans une forêt, sous un ciel d'été marin ou d'hiver irréel—célèbre l'image de la disparue, avec la chaleur humaine des âmes-sœurs, mais aussi avec l'extase transfigurée de ceux qui s'aiment. Les vêtements deviennent « mystérieux », les foulards se remplissent «d'ombre », les souliers sont « d'or », le manteau « de neige ». D'autres fois, aux heures de tentation du néant, où tout semble se dissiper et où tout lien avec le souvenir disparaît, les points de repère, les vestiges matériels acquièrent une diaphanéité de vapeurs montant de l'onde, de souffle éolien, d'irisation solaire. Dans le cadre de la nature, les contours solennisés de celle qui n'est plus demeurent cependant comme l'un de ses éléments féeriques, enchantés: (Enveloppée dans) « ce manteau / de neige à peine naissante, / elle est un jeune peuplier délivré / elle s'avance vers quelque chose de limpide / secoue sa sonore chevelure ruisselante / et laisse dans mes mains maladroites / quelques fraîches paroles incomprises » (« Successions »). Même au seuil de la mort, le corps figé, inerte, porte le message de lumière au nom duquel le poète entretient le culte qu'il voue à sa divinité tutélaire: « Elle palpait des yeux tout ce qu'elle ne pouvait plus voir — / et ne pouvant plus bouger les mains / ses cils étaient devenus des doigts, indiciblement fins / qui, dans leur lente rotation, essayaient de sentir

encore le visage fuyant de la lumière. / Et il faisait sombre et je la regardais / et je mourais en la regardant et me noyais dans la nuit, / mais de ses cils toujours plus attentifs elle cherchait / tout ce qui la fuyait / et ses yeux restèrent ouverts dans l'attente de l'aurore » (« Illumination »).

De ce dialogue intérieur, fait d'appels et de résignation, de ferveur et de consolation, naît un portrait de la disparue. Un portrait que nous détachons, non pas des traits décrits, sommaires au fond, mais des éléments mêmes de l'invocation : un visage féminin, alliant la suavité et la grâce juvénile, parfois infantile, à la plénitude et à la tendresse de l'épouse et de la mère et à la transparence de l'âme capable d'élévation, de rêve ou d'envol de l'imagination. Faisant office d'intercesseur entre l'homme et le monde, elle remplit sa mission même au-delà de la mort, continuant de veiller avec douceur sur l'existence du partenaire d'antan, accompagnant ses pas ou surgissant devant lui comme un être appartenant à un autre monde, un monde aquatique, ou aérien : « Dans la nuit de lune / nous nous sommes rencontrés au fond de la mer. / Tu descendais ô si doucement / et moi je me haussais sur le plateau du sable / un peu seulement / pour qu'il ne te soit pas difficile de m'atteindre. / Il n'y avait rien de surnaturel, / rien ne faisait plus battre mon cœur / épouvanté./ Tout était passé. / Les esprits malins qui une fois de plus / avaient transpercé ma poitrine / lorsqu'avec innocence j'avais chuchoté / le mot douloureux / se balançaient eux-mêmes paisiblement / sur les libres ailes des ondes. / Je ne savais plus dire que où où / et je me haussais avec tendresse vers toi / tandis que tu descendais si doucement / vers mon cœur / par lequel passaient des poissons de lumière. » (« Sebastien ») Ombre familière, lointaine et pourtant proche, apaisante et torturante, la femme n'est pas une Béatrice, ni le poète un Dante; c'est plutôt une Eurydice, perdue et retrouvée par un Orphée qui la porte en lui non pas aux Enfers mais sur la terre. De ce fait, le dialogue a une consistance affective, la passion s'y module dans la gamme d'une élégie contenue. Le désespoir même ou la conscience de l'irrémédiable perdent quelque peu de leur intensité pour celui que dévore l'attente : « Je t'attends encore sur ces marches brisées / porte-faix tenant un petit bagage d'ombre ». D'ailleurs, dans la poésie intitulée « Orphée », le poète s'y montre dans la posture d'un chevalier du combat contre la mort, l'enlèvement de la bien-aimée étant regardé comme une partie de l'œuvre néfaste de celle-ci pour l'humanité entière : « Je suis celui qui ne veut pas savoir / bien que j'entende / qu'en tournant mes yeux vers l'amour / je ne trouverai que l'ombre. Sacré, sacré / soit le mot sans cesse répété / lié à ce qui est sacrifice. Ton sein, / ma déesse, bien que perdu, / est la lune. / Il montre les sentiers de rayons à ceux aussi qui assombrissent la terre et tentent / de nous transformer en têtes de loup / incapables de tourner les yeux. » En général il est à retenir que si impérieux, si accapareur qu'il soit, cet éros posthume ne consume cependant pas toute l'énergie spirituelle du poète, et ne l'empêche pas de percevoir aussi la douleur d'autrui. La blessure propre rend plus sensible à tout ce qui est souffrance humaine, depuis les privations courantes et les graves épreuves, jusqu'à la rencontre avec le néant. Accueillie comme une révélation fondamentale, la mort provoque l'une de ses réverbérations poétiques les plus sobres, plus émouvantes parce que retenues : « Vous n'avez pas vu ce que moi j'ai vu / des yeux qui se ferment non pour le sommeil / mais pour toujours, / les rames de deux larmes échappées dans le définitif lac gris. / Alors je me suis rendu compte qu'il ne s'agit plus / ni de l'Amérique, ni de l'Ancien Continent / ni de l'Asie, / mais de cet être-là / qui ferme les yeux / lâchant les rames pour toujours » (« Les yeux fermés »). En une formulation claire, comme une nouvelle suprême transmise à l'univers, cette poésie dénonce, dans la mort, l'immensité de l'abîme sur lequel flotte la vie, sans que cette terrible vérité prédispose toutefois la lucidité du poète à capituler. Ainsi qu'il résulte aussi de cette « Radiographie de l'hiver » où, bien que la perspective soit vraiment macabre — un champ plein de squelettes —, la mort apparaît comme un ennemi en guerre contre la vie, ceux dont le tour arrive se profilant comme autant de soldats tombés : « Le squelette de la neige sur les champs et moi tout pensif / parmi tant de squelettes / des vies rapides et lentes / L'un de nous encore qui s'en va / et le canon bâille à l'horizon / comme lorsque tu étais / maîtresse des nuages chevaux / et des longues côtes d'étoiles » . . . /

Avec le cycle « Paraboles civiles », Orphée passe sa lyre à Pindare. Mais à un Pindare qui, loin d'exalter « la cité » la vitupère. En d'autres termes, Eugen Jebeleanu réintègre son hypostase spécifique de combattant impétueux. A en juger par les moyens mis en œuvre : la fable et l'apologue, la satire, la caricature, l'aphorisme, le poète prend des voies de biais, détournées. Le titre même de la suite confirme son intention. Cependant son tempérament ne lui permet pas de s'objectiver, de respecter les conventions du genre, en laissant le lecteur tirer

ses conclusions et déduire, lui, l'attitude de l'auteur. On sent aisément que le poète essaie inutilement de différencier son réquisitoire ou de nuancer ses ressentiments. Une colère unique, doublée de la seule exaspération devant la persistance, dans le monde, des forces du mal, inonde ces fausses « paraboles civiles », à vrai dire des pamphlets, condensés en de courtes, cinglantes rafales, ou bien déchaînés en des cascades d'invectives. Ce qui est appréciable du point de vue esthétique, c'est justement le conflit entre l'impulsion de la véhémence et le besoin de procéder par allusions: « J'ai senti de loin les putois / rôdant gras et cendrés autour / des poussins de la lune à l'aube / de ce printemps trop tardif. / Oh ! non, ai-je crié en moi / ce n'est pas cela que j'ai voulu / sous le ciel rose et cuivré / tant de sang versé » (« Les putois »). Quels sont ceux qui sèment une mort pareille?. Ceux qui, dans l'histoire contemporaine, étouffent, en même temps que la beauté et la liberté de la vie, l'espoir en la victoire de l'homme sur l'inhumain. Plus émouvant que la dénonciation et la condamnation des puissances maléfiques — action entreprise avec une éloquence de charge parfois journalistique — s'avère le refus d'accepter comme une condition naturelle de l'homme, l'hégémonie de la servitude, de l'aliénation de soi, de la mort morale, drapée dans les plis de la fausse liberté: « La raison d'être de l'homme / serait-ce cela ? / Un guet de tous les instants, pour entendre quand sifflera à travers toi / une nuée de nouveaux rugissements, saint Sébastien »? Pourtant même dans « Paraboles civiles » Eugen Jebeleanu ne peut être que le même apologète de la vie sans entraves. En voici un seul exemple: « Louange à l'amour, au printemps, / à l'ondulation des corps non enchaînés des eaux, / aux météores de bourgeons, / à l'amour bien plus puissant / que la terreur / des nuages bâillons / assassins de la lumière; / aux châtaigniers qui nous offriront des lampadaires / sans rien nous demander en retour . . . / . . . / gloire aux fidèles signatures des tenaces ruisseaux / . . .aux yeux de la violette qui point ne clignent devant l'orage, / à la volonté de l'homme sorti affaibli de l'hiver, — gloire / à ceux qui sous le poids des dalles / croient en la force des vents libérateurs, / en toi, mon printemps . . . » (« Sources »). Les deux cycles se soutiennent ainsi l'un l'autre, conférant au recueil *Hannibal* une structure symétrique et une signification commune: l'affirmation de la vie totale. Alimenté par ce pathos existentiel, *Hannibal* est l'un des documents lyriques les plus représentatifs de l'écriture d'Eugen Jebeleanu en même temps que l'une des productions illustrant le sens humaniste militant de la poésie roumaine actuelle.

MIHAÏL PETROVEANU

BUJOR NEDELCOVICI: **SANS RAMES**

(ÉDITIONS EMINESCU)

Le jeune Bujor Nedelcovici est un romancier certainement doué. Bien que n'ayant publié jusqu'à présent que deux ouvrages, on peut lui prédire un avenir littéraire intéressant. Il a débuté en 1970 avec le roman *Les Derniers*, ouvrage qui, dans une certaine mesure, a surpris la critique car, dans un autre contexte historique, il continuait quelques-unes des explorations les plus avancées de la presse roumaine de l'entre-deux-guerres dans le domaine de la psychologie. L'aspect social, politique, moral de l'existence des héros est loin d'être nié et il ne cesse pas d'intéresser, au contraire; mais il est vu par l'auteur comme impliqué dans le mouvement spirituel des héros. L'énonciation est remplacée par l'interrogation, la recherche de la vérité préoccupe davantage que l'illustration d'une vérité que l'on considère déjà démontrée. D'une façon ou de l'autre, cette orientation caractérise bon nombre de prosateurs apparus ces dernières années en Roumanie — toute l'œuvre de Marin Preda, par exemple, en relève—, mais dans les romans de Bujor Nedelcovici, la tendance est exprimée très explicitement, presque programmatiquement. Ce qui caractérise Bujor Nedelcovici c'est l'attraction pour les natures humaines puissantes, dominatrices; mais leur énergie ne se manifeste pas sauvagement, elle n'est pas incontrôlée, elle n'ignore pas les critères éthiques. Les dons exceptionnels de ses personnages sont dirigés par l'existence d'un idéal bien dessiné, de nature morale. Les héros des livres de Nedelcovici ne sont pas tant l'expression de la volonté de puissance que de la volonté de trouver la vérité sur les hommes et d'affirmer la fraternité humaine, entendue non pas comme un

facteur d'uniformisation, mais comme le support d'une communication directe, authentique, intégrale. Les personnages de Bujor Nedelcovici visent en permanence à l'ouverture sur les semblables, sur les proches, se situant ainsi en quelque sorte dans la filiation de héros dostoïevskiens, comme le prince Mychkine, par exemple, bien entendu dans un contexte très différent. Cette recherche de la vérité est également le thème de son dernier roman. De même que dans *Les Derniers*, la préoccupation de l'auteur dans *Sans rames* est la recherche de l'influence qu'exerce sur un personnage une « dot » sociale et psychologique, un « héritage » du passé, dont la nature et les limites sont relevées progressivement, sur les voies difficiles d'une connaissance qui se soumet en permanence les résultats de l'esprit critique du héros. Roman de la descendance sociale, *Sans rames* reprend, dans une perspective originale, quelques-unes des situations les plus caractéristiques de l'histoire des 40 à 50 dernières années, sous une forme littéraire pleine de force et de couleur. Ici, l'histoire ne constitue pas seulement le « cadre », elle n'est pas énoncée, purement et simplement, elle est vécue, englobée dans les expériences des personnages, transformée en substance réelle de vie. Au centre du roman se situe le jeune Iustin Arghir, descendant d'une famille bourgeoise, que le renversement social produit par la révolution socialiste a condamnée à la perte des anciens privilèges. Loin de cette naïveté idyllique qui s'imagine la révolution sous la forme d'une marche triomphale dans une ambiance de fête, l'auteur présente son héros en train de supporter les conséquences dramatiques d'une telle appartenance. Fraîchement émoulu d'une faculté de droit, Iustin a des ennuis à cause de sa famille, entrée en conflit avec le nouveau pouvoir d'Etat; il est affecté à un chantier où il effectue différents travaux, depuis celui de chauffeur d'un camion à benne à celui d'économiste, sans toutefois abandonner le dessein de revenir un jour à sa profession initiale. Cinq ou six ans plus tard, Iustin Arghir sollicite son intégration dans un travail correspondant à ses aspirations et à sa formation; « . . . peut-être est-ce vous qui avez raison — dit le héros —. . . vous voyez en moi un excellent économiste dans un service de transports, et Iustin lève la tête pour les regarder l'un après l'autre (. . .). Mais moi. . . je voudrais faire quelque chose *de ma main*. Un docteur sauve la vie d'un homme, toi, en tant qu'ingénieur, si tu n'interviens pas aussitôt la lumière s'éteint dans des centaines d'appartements. . . en tant qu'avocat je découvre la vérité, là où elle est cachée et je parle à ceux qui m'écoutent de la présomption d'innocence de laquelle doit partir un juge . . . parce que tous les hommes, absolument tous, sont d'abord innocents, seulement après peut-être . . . peut-être ont-ils fait quelque chose qui est puni par la loi. Vous comprenez? » Mais la solution de son « cas » est ajournée. En attendant de voir se résoudre son destin social, le héros tente de se libérer de la faute historique de la classe dont il est issu en apprenant la vérité sur sa famille, entreprenant une véritable enquête personnelle dans ce but. Il en résulte un grand tableau d'époque, une véritable « chronique de famille » composée de rappels fragmentaires, de témoignages provenant de sources diverses, un tableau — avec ces valences critiques — de la grandeur et de la décadence des deux clans dont est issu Iustin, cet être inquiet, curieux, actif. « J'avais près de huit ans lorsque commença la dernière guerre, j'étais au lycée à l'heure du carrefour des deux sociétés, j'appartenais à une famille du passé et je m'engageais seul sur une nouvelle voie (. . .) je me détachais d'un endroit et j'essayais d'entrer à côté des autres (. . .) Pour moi, tout semblait joué, les jeux étaient faits. . . l'histoire m'avait condamné d'avance. . . à ce qu'il semblait. . . mais je vis *aujourd'hui*, moi, en ce temps-ci, comme un homme qui n'aurait pas de passé. . . mais vois-tu, cela n'est pas possible, personne n'oublie, de même que moi non plus, je ne peux pas oublier. (. . .) La lucidité à l'égard d'une chose, d'un événement, t'apporte un certain détachement, une certaine liberté. (. . .) Je porte dans les veines leur sang, leurs conceptions, et je dois donc *prouver le contraire* (souligné par nous) (. . .). Mais je veux savoir ce qu'ils étaient, comment ils ont vécu, ce qu'ils pensaient. Quand je saurai tout, je serai libre. » Il faut souligner que dès cette phase de ses investigations, avec des résultats partiels pour le moment, mais nullement positifs pour le passé de sa famille, le jeune homme qui se trouve lui-même en pleine évolution morale, est soutenu par le monde nouveau où il travaille, par le climat tonique entretenu par ceux de son entourage, ses camarades de travail. Il s'agit de Simion « cet homme qui fait partie de ceux qui vivent aussi pour les autres, pour ceux qui sont autour de lui, connus et inconnus, mode d'existence né de sa structure spirituelle aussi bien que de ses convictions politiques », l'ingénieur d'aujourd'hui qui était naguère contremaître et avait aidé Iustin à se recycler sur le chantier; il s'agit de Dana, avec son amour prêt à tous les sacrifices, sans rien demander en échange, etc.

Descriptif et analytique, mais avec une note pathétique, le roman de Bujor Nedelcovici est l'un de ces ouvrages qui incitent la discussion responsable, lucide, des rapports entre l'individu et le destin social et historique. C'est ce qui explique le bon accueil que lui ont fait la critique et le public de Roumanie.

MIRCEA IORGULESCU

ALECU IVAN GHILIA: **REQUIEM POUR LES VIVANTS**

(ÉDITIONS EMINESCU)

Dès ses œuvres antérieures, on voyait que A.I. Ghilia tendait à se libérer de l'envoûte de la narration lyrique aux accents musicaux, se déployant en dehors d'une étroite nécessité intérieure, guidée par l'acte de la narration lente, avec de longues pauses pour obtenir des effets, avec de fréquents retours en arrière, des digressions et guère de vraies surprises. Pour tempérer le flux lyrique et dans le désir de donner au moins la sensation, du cours objectif de la narration, Ghilia dans le présent ouvrage change sans cesse la perspective de la narration du même fait. Dans l'esprit de l'une des directions de la prose moderne, il harcèle le lecteur, pour l'inquiéter à tout prix et le choquer. Il renoncera au « rôle principal », qu'il se réservait dans ses autres écrits en tant que narrateur présent dans l'action, se contentant d'enregistrer, non pas les narrations des autres, mais les états d'âme qu'ils vivent, recourant pour cela à la technique du monologue intérieur, des confessions provoquées, souvent faites, semble-t-il, contre la volonté de leurs auteurs. Le monologue n'est pas « construit », il n'est pas linéaire, mais se permet des digressions, des associations d'idées des plus diverses, qui, si elles n'éclairent pas toutes l'événement ou le héros, accaparent cependant l'intérêt du lecteur et en disent long sur le personnage en question, nous faisant indirectement mieux comprendre sa réaction devant les événements relatés. Mais les personnages ne sont pas les seuls à monologuer, l'auteur lui-même est dominé par un problème à lui, provoquant les autres confessions justement pour élucider son propre problème qui le torture. Son monologue est fiévreux, car, au lieu de s'approcher à chaque nouveau témoignage de la solution recherchée, il semble s'en éloigner de plus en plus, les témoins se contredisant entre eux, nous déroutant, et alimentant dans le même temps notre besoin de certitude.

Les heureux effets de cette technique sont évidents dans le dernier roman de A.I. Ghilia, *Requiem pour les vivants*, sorte de litanie païenne entonnée pour honorer son peuple de paysans. Apparemment, rien de commun entre la narration classique, axée sur un sujet clair, et ce roman, écrit d'une plume nerveuse, à la première personne, où la confrontation des monologues n'est interrompue que pour faire place à des pages à valeur symbolique. De retour dans le village où il est né, l'auteur, se soumettant à un impératif moral, creuse continuellement, avec obstination, les fondations de la maison paternelle, pour y découvrir ses racines et se découvrir lui-même. Effectué au début avec une certaine assurance, avec plaisir même, le travail devient, au fur et à mesure qu'il avance, une torture. Il semble entrer dans un labyrinthe, vivre des moments de découragement, sans pouvoir cependant se décider à interrompre son effort. Au début, donc, l'ouvrage est effectué d'un esprit dégagé. Et avec de bons résultats, l'auteur réalisant facilement une image satisfaisante de ses lointains ancêtres. Le premier d'entre eux est un homme dur, voleur de grands chemins, qui finit par être soumis à un jugement cruel, impitoyablement châtié par ses propres enfants, qui cherchent une justification morale aux délits qu'il a commis. Un autre est un artiste populaire qui confectionne des poupées en bois et d'étranges masques de saints. Chevauchant un poulain fabuleux, il parcourt les villages, donnant ses poupées aux enfants, et se proposant d'orner de ses masques de saints une église en bois qu'il essaye à lui seul d'ériger au milieu de la forêt. Un troisième participe à la Guerre pour l'indépendance de la Roumanie (1877). Son descendant, un simple paysan, luttera sur un autre front que son fils aîné, instituteur, pendant la première guerre mondiale. Les difficultés commencent seulement lorsque, se rapprochant dans le temps, l'auteur se propose de reconstituer le destin et à travers celui-ci de déchiffrer le caractère de son beau-père, Vasile Ciobanu, à l'égard duquel il nourrissait dans son enfance, à la fois des sentiments d'amour et de haine, et qu'aujourd'hui, il cherche

à comprendre et à connaître vraiment. Pour cela, il entreprend une véritable enquête, interrogeant les personnes les plus diverses, amis et adversaires du défunt, confrontant leurs témoignages contradictoires, étudiant lui-même les lieux où le héros a été victime d'une tentative d'assassinat, dont il tient à tout prix à découvrir le mobile. Il interroge sa mère et les sœurs de celle-ci ainsi que leurs maris, patiemment, il interroge le médecin qui l'avait soigné, son beau-frère et l'instituteur avec lequel, dès le premier contact, Vasile Ciobanu était entré en conflit, dont il avait détruit la vie et qui, malgré lui, devait sanctionner l'organisateur de l'attentat. Ces témoignages ne se réfèrent pas seulement aux événements liés à la vie du héros, mais aussi à la vie de leurs auteurs, ils portent sans cesse sur la scène d'autres personnages, jettent une autre lumière sur les réalités quotidiennes, les relations sociales, très compliquées, de ce monde, sur les mobiles individuels de certaines actions sociales. Ils permettent à l'auteur de brosser une image parfois troublante, mais toujours réaliste d'une époque agitée (l'auteur décrit le refuge des paysans, pendant la dernière guerre mondiale, quelques épisodes se rapportant aux événements liés à la transformation révolutionnaire du village roumain d'aujourd'hui).

Rien de commun, apparemment, entre cette prose et la prose cultivée par les prédécesseurs de Ghilia — les conteurs classiques moldaves. Et cependant la force de la tradition est évidente. Non pas seulement par ce que dit l'auteur (j'ai en vue les pages où il raconte la vie de l'ancêtre voleur, pages qui se constituent comme une narration en soi, et s'inspirant visiblement de cette tradition, de même que celles consacrées à l'ancêtre artiste, où la tendance apologétique est évidente), que par ce qu'il évite de dire. Ce qui est étrange, c'est que l'auteur qui fouille pour trouver ses racines et ne cherche même pas à savoir qui était son vrai père s'intéresse seulement à son ascendance maternelle et ne se préoccupe aucunement de ses ancêtres paternels. Mais que peut vouloir dire cette omission voulue, sinon que l'auteur ne veut pas trop troubler ses lecteurs, et qu'il respecte les tabous imposés par la tradition?

D'autres fois, au contraire, il se montre audacieux, irrévérencieux à l'égard de la tradition, mais son geste de révolte est gauche. L'épisode décrivant la guerre de 1877 est conçu de façon moderne, polémique à l'adresse d'une littérature qui idéalisait les batailles, cultivait l'esprit guerrier en soi. Mais faute de documentation, l'entreprise est ratée, narrant des anecdotes où les effets sont recherchés.

Cette inertie et ces gaucheries sont autant de preuves des difficultés réelles que rencontre encore l'auteur dans sa lutte pour se découvrir et se réaliser. Lutte dont il sortira vainqueur, ainsi que le démontre le portrait réussi du héros central du livre, Vasile Ciobanu, personnage contradictoire, d'une vitalité débordante et doué d'un grand esprit de sacrifice, alliant une brutalité extrême et une délicatesse rare, dominé par des complexes et tout à la fois dominateur. Le personnage est moderne par son refus d'une détermination, de même que son beau-frère, l'instituteur, de même que ses tantes Domnica et Catinca, de même que sa mère et la plupart des protagonistes du roman, qui en se révélant, restent dissimulés. Et qui font de *Requiem pour les vivants* un livre réellement très vivant.

EUGEN LUCA

N. TERTULIAN: **CRITIQUE, ESTHÉTIQUE, PHILOSOPHIE**

(ÉDITIONS CARTEA ROMÂNEASCĂ)

A commencer par Euclide, personne jusqu'à il y a peu de temps n'a pu définir les parallèles autrement que comme deux droites qui ne se rencontrent jamais ou plus exactement qui se rencontrent à l'infini. Mais il a fallu que viennent Riemann et Lobatchevski pour nous montrer la possibilité de raisonner autrement : l'espace étant sphérique et non pas une surface plane, deux droites parallèles peuvent néanmoins se rencontrer en un certain point.

Ce grand événement dans l'histoire embrouillée et imprévisible de l'esprit a le don de nous offrir l'un des plus précieux enseignements : ce que nous sommes enclins à considérer absurde lorsque nous nous bornons à concevoir le « réel » et l'« imaginaire » comme étant, par leur nature, opposés et exclusifs, devient possible, logique, dans un autre horizon de la pensée où les deux entités se trouvent nécessairement dans un rapport d'implication dialectique.

Si nous avons l'audace de considérer également les créations intellectuelles comme tenant du domaine de l'imaginaire — en d'autres termes comme des modalités indépendantes d'organisation mentale de nos représentations du réel — ce qui n'est pas, à mon sens, loin de la vérité, il ne sous sera pas difficile de découvrir des points de convergence entre des conceptions ou des systèmes de pensée qui programmatiquement se déclarent antithétiques, les uns par rapport aux autres.

Ce qui, certes, n'est pas difficile à comprendre, car chaque conception d'une valeur quelconque, même lorsqu'elle représente, en son essence, une mystification du réel, est obligée, pour se soutenir tant soit peu, de partir précisément d'un tel réel. D'ailleurs, l'un des lieux les plus communs auquel nous pouvons faire appel, dans ce sens, c'est que l'imaginaire est inconcevable en dehors des rapports que l'esprit humain établit avec le réel, en dernière instance, et quelles que soient les médiations que de tels rapports impliquent.

Le dernier volume d'essais de N. Tertulian, intitulé *Critique, esthétique, philosophie*, apparaît remarquable au lecteur justement par la tentative téméraire de l'auteur de placer les principales disputes de notre siècle sur la nature et la fonction esthétique, dans une telle reconsidération de manière que des positions considérées traditionnellement et programmatiquement antithétiques trouvent, à une analyse plus attentive, de surprenants points de convergence, sans pour autant abandonner aucune de leurs options fondamentales. L'analyse, exemplaire par son caractère minutieux, à laquelle Tertulian soumet, dans un parallèle significatif, surtout les évolutions spirituelles de deux penseurs, à première vue aussi opposés l'un à l'autre par la facture, que Benedetto Croce et George Lukacs, réussit réellement à nous convaincre, dans l'essai *George Lukacs ou « la synthèse impossible »* qu'*«il est étonnant de constater combien complémentaires sont en leur substance et comment se répondent l'un à l'autre, dans un contrepoint sui-generis même dans leurs différences et leurs oppositions radicales, les systèmes philosophiques de notre temps. On sent partout une communauté sinon une identité, des problèmes avec lesquels sont confrontés les penseurs remarquables du siècle. Aliénation, réification, manipulation, dialectique de l'authenticité et de la non-authenticité, de l'autonomie et de l'hétéronomie de la personne humaine, de la liberté et de la nécessité sont le terrain commun d'où se sont élevées les diverses constructions philosophiques.* »

C'est justement ce qui a poussé l'auteur du livre auquel nous nous référons ici, à tenter de voir, par une confrontation sur le terrain de l'esthétique philosophique, des conceptions de Croce et Lukacs, dans quelle mesure on peut découvrir des convergences révélatrices entre les théorèmes concernant la nature de l'art et de l'esthétique en général, postulés par les deux grands penseurs, quelque grande que soit leur opposition sur le plan de la vision philosophique d'ensemble sur le monde. Ce qui apparaît plus spécialement intéressant dans la contribution de Tertulian est son idée de faire de l'examen de l'esthétique de Lukacs une sorte de plaque tournante de toute la recherche ou plus précisément de souligner que le philosophe hongrois offre dans le champ de sa large investigation sur le spécifique esthétique, justement grâce à l'utilisation d'une méthodologie marxiste, libre de toute espèce de rigidité dogmatique, un terrain théoriquement unique à sa manière qui permet, par une malléable et ductile articulation des différents motifs fondamentaux, apparus dans l'histoire de l'esthétique — articulation que seule la dialectique peut réaliser — une vision unitaire, multilatérale, à la fois non-réductionniste et non-éclectique sur la nature du beau en général, et de l'art en particulier.

Comme on sait, la théorie de « l'autonomie de la valeur esthétique » a trouvé sa forme, la mieux élaborée du point de vue philosophique, dans l'esthétique de Benedetto Croce. Dans le même temps celui-ci exprime on ne peut plus clairement l'idée de l'antagonisme structural entre sa théorie de l'autonomie de la valeur esthétique et les principes d'une esthétique marxiste dont le savant italien niait la possibilité. Partant des mérites de Croce en ce qui concerne la définition de l'autonomie de l'art, Tertulian pose la question de savoir dans quelle mesure les thèses de Croce — étant donné la grande force de conviction que présentent les arguments qui les soutiennent — contiennent un certain noyau rationnel. Est-il vrai — se demande Tertulian — que, ainsi que l'affirme l'esthéticien italien, l'utilisation des catégories hégéliennes ou marxistes dans l'interprétation de l'art aboutit nécessairement à l'aliénation du sens de celui-ci? Y a-t-il incompatibilité entre la garantie de l'autonomie de l'art et son interprétation selon la méthode socio-historique de l'herméneutique marxiste? L'hétéronomie et l'autonomie de l'art se trouvent-elles dans un rapport d'opposition irréductible, comme le postule Croce?

A ces questions, Tertulian se force à répondre que sans sacrifier si peu que ce soit le mouvement naturel de l'esprit esthé-

tique, ni son autonomie consubstantielle, on peut cependant poser les bases d'un type de critique qui assimile les déterminations socio-historiques et idéologiques de l'art établies par la pensée hégélienne et par la pensée marxiste. De ce point de vue, l'esthétique de Lukacs constitue une extraordinaire révélation. Elle renforce progressivement la conviction qu'un certain nombre de postulats et de vérités de l'esthétique de Croce — parmi lesquels la théorie de l'« autonomie de la valeur esthétique » — sont susceptibles d'être soumis à une réinterprétation philosophique radicale et en conséquence récupérés et conservés dans le cadre du système d'une esthétique marxiste. Lukacs, déclare Tertulian, dissipe le préjugé qui tend à réduire l'esthétique marxiste à une simple sociologie de l'art. Le caractère de plaque tournante conféré à l'œuvre du premier dans les études qui lui furent consacrées par le second apparaît clairement dans les efforts de celui-ci pour configurer une véritable « phénoménologie de l'esprit » lukacsien à la lumière de laquelle l'esthétique du philosophe marxiste hongrois pourrait être considérée comme le terrain de certaines synthèses et convergences véritablement surprenantes. Paraphrasant le principe connu de la chimie moderne découvert par Lavoisier, on peut dire que l'évolution de Lukacs — ainsi qu'elle nous est dévoilée par les études de Tertulian — illustre le fait que dans le mouvement des idées « rien ne se perd, tout se gagne et se transforme » ou plutôt « tout se gagne par transformation ». Découvrant récemment le manuscrit de jeunesse (1912—1917) de Lukacs (connu sous le nom de *Heidelberger-Ästhetik*), Tertulian constate qu'au début de son évolution le philosophe marxiste hongrois considérait l'ouvrage célèbre de Kant *Critique de la force de jugement* comme constituant le moment crucial de l'esthétique moderne. Le véritable point d'appui de l'esthétique de Croce ne s'est-il pas formé, comme l'affirme Tertulian, dans une sorte de « philogenèse idéale » sur la base de l'esthétique de Kant ? Et la conversion de Lukacs dans son passage de Kant à Hegel et de Hegel au marxisme ne suppose pas le moins du monde que l'auteur de *Zerstörung der Vernunft* aurait cessé de considérer la *Critique de la force de jugement* comme un tournant dans le développement de l'esthétique. Une telle considération, affirme Tertulian, fait apparaître clairement que la méthode génético-ontologique que propose Lukacs dans l'ouvrage capital qu'il écrivit à la fin de sa vie, bien que s'opposant programmatiquement à la méthode de Kant, est pourtant le fruit d'un dialogue polémique ininterrompu en particulier avec les thèses de Kant, ce qui suppose et n'exclut pas le maintien du noyau valable de la théorie kantienne concernant l'autonomie du fait esthétique. Par ailleurs, d'autres disciples de Marx, comme Franz Mehring, se réfèrent souvent à Kant, lorsqu'il s'agit de déterminer la spécificité du phénomène esthétique.

A mon sens, les rapports de divergence et de convergence que Tertulian s'efforce d'établir entre Croce et Lukacs sont d'une importance considérable et ne constituent pas seulement le fruit d'une simple passion d'analyste critique pour l'histoire des idées. Ainsi que je l'ai déclaré dans les discussions au sein de la sixième section du Congrès international d'esthétique qui a eu lieu l'été dernier à Bucarest, longtemps les études d'esthétique à la lumière du marxisme ont marqué le pas par suite d'une optique simplificatrice sur l'essence même de la conception de Marx, optique qui tendait à transporter automatiquement le plan socio-historique de l'investigation de l'œuvre d'art sur le plan ontologique et axiologique. On raisonnait d'habitude ainsi en employant une logique formelle (laquelle, comme on sait, est trop étroite pour les rapports extrêmement élastiques entre le réel et l'imaginaire qu'implique une définition adéquate de la nature de l'art, ces rapports réclamant une logique dialectique) : du moment que l'art est le produit de certaines conditions socio-historiques, il *doit* absolument *répondre à des commandements socio-historiques* pour avoir une valeur esthétique. Il n'est pas difficile de voir que dans ce syllogisme, en dépit de sa rigueur formelle, il y a une contradiction. Aucune valeur d'ordre spirituel, qu'elle soit morale, esthétique ou cognitive ne peut être définie comme telle que dans un cadre humain qui dépasse les limites étroites d'une certaine époque ou d'une certaine classe. Mais on ne peut en tirer la conclusion de l'impossibilité d'une axiologie marxiste. Contrairement à un préjugé accrédité par les promoteurs de cette optique simpliste, le marxisme n'a jamais nié ce qu'on pourrait appeler la « généralité humaine ». Marx s'est seulement borné à constater qu'une telle généralité serait une abstraction, en d'autres termes quelque chose d'immobile, de pétrifié. La généralité humaine même est, selon lui, le produit historique d'un devenir ou, conformément à sa propre expression, *un multiple articulé*, ce qui signifie que l'on peut plus facilement comprendre, par exemple, les relations esclavagistes et donc aussi les valeurs qui leur correspondent, après avoir étudié, disons, les formes plus évoluées des relations humai

nes, telles les relations capitalistes. Ainsi donc, conformément au marxisme, la généralité humaine est une *immanence* et non une transcendance, et le devenir qu'elle implique se produit à *l'intérieur et non* en *dehors* des relations humaines. D'où découle également la tendance des valeurs à se perpétuer au-delà des limites étroites d'une certaine formation sociale ayant atteint un certain degré de développement des forces productives. De ce point de vue, il conviendrait de faire une distinction claire entre les rapports humains *comme tels*, et la forme déterminée et déterminante que ces rapports acquièrent à un certain degré de développement des forces productives. Evidemment, étant une modalité spécifique de la conscience de réflexion des rapports humains en général, les valeurs acquièrent des déterminations propres, en fonction des formes que ces rapports revêtent à un certain degré de développement des forces productives. Comme on le voit, le marxisme offre une base théorique des plus solides pour résoudre la difficulté résultant de l'apparent désaccord entre le plan sociohistorique et les plans ontologique et axiologique de l'étude de l'œuvre d'art, et permet une opération de translation du premier au dernier. Le mérite particulier des études de Tertulian réside surtout dans la recherche téméraire de telles convergences entre des approches différentes et même opposées de la nature de l'esthétique, de sorte qu'une translation comme celle mentionnée précédemment devient une perspective *réelle*, ouvrant des horizons véritablement nouveaux aux recherches marxistes dans le domaine de l'esthétique.

W. MOGLESCU

ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHQS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS

● Radio Stockholm a diffusé un récital du compositeur et pianiste Alexandru Hrisanide. Au programme, des compositions de Vlad Ulpiu, Dan Constantinescu, Miriam Marbé, Iancu Dumitrescu et de Hrisanide lui-même.

● L'opéra *Le Malheur* (d'après le drame du même nom du classique I. L. Caragiale) de Sabin Drăgoi, avec les solistes roumains Eugenia Moldoveanu et Ludovic Spiess dans les rôles principaux, a été enregistré par la maison anglaise de disques « Gramex ».

● Cette année l'« American Youth Performs » a désigné le « Chœur nordique » pour représenter la jeunesse américaine et son art au cours d'une tournée de deux semaines en Roumanie. Ruth Caldwell, professeur de français, organisatrice de l'action « Connaissons la Roumanie », bonne connaisseuse de la littérature roumaine, est devenue un véritable maître pour les 65 membres du « Chœur nordique » Elle a organisé à New York une semaine dans le cadre de laquelle on a donné des conférences sur l'histoire du peuple roumain, sur sa lutte pour la liberté et l'indépendance nationale au fil des siècles, sur le régime social et d'Etat de la Roumanie contemporaine.

PRIX DE L'ASSOCIATION DES CINÉASTES POUR 1972

Le jury de l'Association des cinéastes, composé de metteurs en scène, scénaristes, critiques et acteurs a décidé d'accorder les prix suivants pour l'année 1972 :

POUR LE FILM ARTISTIQUE DE LONG MÉTRAGE. GRAND PRIX : Titus Popovici et Manole Marcus pour le film « Le Pouvoir et la Vérité ». PRIX DE LA MISE EN SCÈNE : Iulian Mihu pour la mise en scène du film « Felix et Otilia ». PRIX DU SCÉNARIO : Ioan Grigorescu pour les scénarios des films « L'Explosion » et « Felix et Otilia ». PRIX DE PHOTOGRAPHIE : Alexandru Intorsureanu et Gheorghe Fischer pour l'image du film « Felix et Otilia ». PRIX DE L'INTERPRÉTATION FÉMININE : Margareta Pogonat pour le rôle interprété dans le film « Route dans la pénombre » ; Leopoldina Bălănuță pour le rôle interprété dans le film « La Noce de pierre ». PRIX DE L'INTERPRÉTATION MASCULINE : Gheorghe Dinică pour les rôles interprétés dans les films « L'Explosion », « Felix et Otilia», « La Barrière », « Alors je les ai tous condamnés à mort », « Les Mains propres » ; Mircea Albulescu pour le rôle interprété dans le film « Le Pouvoir et la Vérité ». PRIX DE SCÉNOGRAPHIE : Radu Boruzescu et Liviu Popa pour les décors du film « Felix et Otilia ». PRIX DU JEUNE CINÉASTE : Mircea Veroiu et Dan Piţa pour le film « La Noce de pierre ». PRIX DE LA PISTE SONORE : Anuşavan Salamanian pour la piste sonore du film « Alors je les ai tous condamnés à mort ». PRIX DU MONTAGE : Lucia Anton pour le montage des films « Le Pouvoir et la Vérité » et « Felix et Otilia ». PRIX D'INNOVATION ET DE PROGRÈS DANS LA TECHNIQUE CINÉMATOGRAPHIQUE : Alexandru Intorsureanu, Gheorghe Fischer, Gheorghe Palivăţ, Dumitru Moruzan, pour le procédé « Grafis color ». Le jury a accordé le PRIX SPÉCIAL D'ACTUALITÉ : Mircea Drăgan pour le film « L'Explosion ». *POUR LE FILM DE COURT MÉTRAGE*. PRIX DE MISE EN SCÈNE DU MEILLEUR FILM DOCUMENTAIRE : Alexandru Boiangiu pour le film « La Nuit des hommes ». Octav Ioniţă pour le film « Rythmes ». PRIX DU MEILLEUR FILM D'ÉVÉNEMENTS : Pantelie Tuţuleasa pour la réalisation du cycle « Afrique '72 ». PRIX D'IDÉE DE FILM DE COURT MÉTRAGE : Florica Holban pour le film « Que l'été passe » ; Alexandru Sîrbu pour le film « Ecrire . . . ». PRIX DU MEILLEUR SUJET DE JOURNAL CINÉMATOGRAPHIQUE : le fragment Inondations ex aequo avec le fragment Enquête à Petroşani. PRIX DE MISE EN SCÈNE DU MEILLEUR FILM SCIENTIFIQUE : Ion Bostan pour le film « La Forêt engloutie ». PRIX DE LA MEILLEURE PHOTOGRAPHIE : Ilie Cornea pour le film « Tempéraments ». PRIX DE LA MEILLEURE PLASTIQUE D'UN FILM D'ANIMATION : Ion Truică pour le film « Le Carnaval » ; Liana Petruţiu Ghigorţ pour le film « Qui sait chanter ». PRIX DU JEUNE CINÉASTE : Constantin Vaëni pour le film « Ensuite naquit la ville » ; Nicolae Cabel pour le film « Victor Iliu ».

FAITS ET IDÉES D'UNE ANNÉE THÉÂTRALE

Une saison est un complexe de faits et d'idées qui se laisse difficilement caractériser dans des formules unitaires; le mouvement dramatique roumain enregistre annuellement plus de deux cents premières, des manifestations fort variées de culture théâtrale, des échanges internationaux dans des domaines très divers, une activité d'édition et journalistique intense, autant d'aspects qu'il est difficile d'embrasser même dans un simple catalogue de bilan. C'est pourquoi les critiques se sont habitués à définir une saison théâtrale par un vecteur, celui qui polarise distinctement, dans sa trajectoire, les créations les plus remarquables. A procéder de la sorte, nous pourrions affirmer que la saison 1972—1973 fut celle de la dramaturgie nationale d'actualité.

Un nombre relativement important de pièces, de factures différentes, parfois complètement inédites quant au sujet aussi, se sont imposées sur les scènes du pays. Dans les conditions de la décentralisation des théâtres dramatiques, il semble naturel que les premières absolues aient lieu aussi dans des villes de province, avant d'attirer l'attention des troupes de la capitale, tout comme il va de soi que les succès bucarestois prolifèrent dans les autres villes également.

Chaque saison lance tout au moins quelques œuvres nouvelles; c'est devenu une tradition. Au cours de l'année 1972, parmi les pièces autochtones il y en a eu pas mal qui ont été jouées à guichets fermés, attirant un nombreux public.

Qu'est-ce donc qui passionne les spectateurs — dont bon nombre appartiennent à la nouvelle génération — dans ces œuvres? Entreprenant de vastes et laborieuses enquêtes, les sociologues reçoivent à cette question des réponses si variées qu'il est difficile d'en tirer quelque conclusion. Il est probable que l'un des principaux facteurs d'attraction est constitué par le tonus politique de certains des nouveaux drames. *Un oiseau d'un autre jour* du prosateur et dramaturge Dumitru Radu Popescu, très connu et apprécié pour ses œuvres antérieures, tout aussi audacieuses, nous fait assister au processus de la disparition mystérieuse d'un homme appartenant à un collectif de travail dans les années 50—60. Les personnes l'ayant connu sont mises dans la situation de reconstituer les circonstances de sa disparition et d'identifier les responsabilités morales. Par rapport au fait, chacun doit se définir et se délimiter soi-même, dans un esprit profondément éthique, de ce qui fut turpitude, lâcheté, faiblesse passagère. Dans l'alternance, parfois rapide, d'actions présentes et d'évocations, dans les transitions répétées allant de la rétrospective à la prospection de l'avenir persiste une impulsion justicière d'une grande pureté, ayant son origine dans le besoin d'équité et d'équilibre si caractéristique à la société socialiste actuelle. Réalisée au Théâtre National de Cluj par l'un des meilleurs, des plus sérieux jeunes metteurs en scène, Alexa Vissarion, la pièce a eu un puissant écho, la critique — tout en reprochant au spectacle certaines obscurités — lui reconnaissant ce qui en constitue la qualité primordiale, de la pièce aussi d'ailleurs: la problématique civique profonde et en perpétuelle tension.

Paul Everac, l'un des auteurs dramatiques roumains de la moyenne génération, l'un des plus féconds et des plus remarquables dramaturges roumains de nos jours, a confié au Théâtre National une pièce de facture insolite, le drame d'un transfuge roumain en Europe, *Un papillon sur la lampe*. Un économiste, en pleine maturité, parti pour l'étranger, décide de ne plus rentrer au pays, nourrissant l'espoir que, loin de sa patrie, il pourrait trouver bien d'autres moyens de se « réaliser ». Il apprend à connaître différents milieux d'anciens compatriotes, ainsi que certains sentiers cachés des rapports embrouillés d'intérêts entre des clans politiques rivaux; il essuie bien des déceptions et en arrive même à être accusé d'assassinat. L'auteur ne ramène pas de façon mélodramatique son héros chez lui, mais nous suggère qu'il lui faudra subir jusqu'au bout une expérience des plus amères. Les inflexions pamphlétaires ne manquent pas, l'humour est parfois acerbe, certaines touches satiriques fort prononcées, l'ouvrage se proposant également de révéler au spectateur un drame du déracinement. Le problème est posé ouvertement et pour la première fois dans notre littérature, et le spectacle du Théâtre National de Bucarest, dans la mise en scène de Horea Popescu et les décors de la jeune Florica Mălureanu, a réussi à mettre en relief ses vertus dramatiques. Les rôles ont été confiés à un ensemble hors pair, possédant une unité scénique remarquable ponctuée — comme dans une orthographe artistique, originale — d'insertions cinématographiques et musicales évocatrices de sites étrangers.

L'un des débuts ayant éveillé un vif intérêt fut celui du prosateur, poète et journaliste Petru Vintilă. Au soir de l'anniversaire de ses cinquante ans et de ses trente-cinq ans d'activité littéraire, un théâtre éloigné du centre du pays — celui de la ville de Reşiţa — jouait sa première pièce *La maison qui s'est enfuie par la porte*, lui apportant la consécration d'authentique dramaturge. En l'espace de trois mois à peine, d'autres théâtres du pays ont monté la pièce, cependant que, sur la scène du théâtre bucarestois du quartier de Giuleşti, le metteur en scène-artiste qu'est Dinu Cernescu lui a assuré un véritable et solide succès de théâtre « central ». Il s'agit du drame d'une jeune fille qui rate sa vie dans le climat étouffant et le milieu borné des petites villes de province, pendant l'entre-deux-guerres, mais pour laquelle le bonheur clignote un instant en la personne d'un inconnu, un communiste pourchassé par la police. L'auteur fait preuve d'un sens théâtral remarquable, composant, avec une adresse surprenante pour un débutant, et brossant des types intéressants.

Cependant, c'est la pièce du très jeune prosateur Romulus Guga, rédacteur en chef de la revue culturelle « Vatra » de Tîrgu Mureş, qui constitue le début le plus intéressant de la saison. Le Théâtre de Tîrgu Mureş a immédiatement accepté sa pièce *L'Espoir ne meurt pas à l'aube*, dont le metteur en scène Dan Micu a fait un spectacle dense, substantiel. Il s'agit d'une évocation virile de l'année révolutionnaire 1945, année où les masses populaires dirigées par les communistes imposèrent l'instauration d'un gouvernement démocratique. L'image choisie par l'écrivain est celle d'une collectivité fortuite, dans une petite gare, où les trains bloqués par la neige tombée ne peuvent plus arriver, ce qui oblige les gens à cohabiter quelque temps, reproduisant à l'échelle réduite ce qui se passait à une autre échelle dans tout le pays délivré. La manière narrative, à inflexions lyriques et sarcastiques est on ne peut plus adéquate à la tâche dramatique qu'avec tant de talent l'auteur a assumée.

Une pièce représentative en tous points est celle de l'écrivain Titus Popovici, *Le Pouvoir et la Vérité*, qu'il réalisa d'après le scénario de son film du même nom, considéré comme étant le film roumain politique par excellence de l'année 1973. Titus Popovici est également l'auteur de *La Passacaille*, drame puissant de plusieurs existences écrasées par la guerre. Dans sa nouvelle pièce, jouée à Cluj (au Théâtre magyar d'Etat) et à Bucarest (au Théâtre « Bulandra », dans la mise en scène de Liviu Ciulei), le dramaturge suit les destinées sinueuses de quelques communistes — depuis la clandestinité à nos jours — qui participent à tous les événements essentiels de l'histoire contemporaine, traversent avec courage la dure période des combats, affrontent ensuite les difficultés liées aux manifestations du culte de la personnalité, pour finalement reprendre confiance en leur capacité de constructeurs, au cours de la dernière décennie, dans les conditions inaugurées par le Xe Congrès du Parti Communiste Roumain. Dans un style laconique, avec des phrases vives, engageant de nombreuses biographies, l'écrivain ne simplifie rien et pose avec un courage civique remarquable des problèmes politiques, historiques, les traitant d'une manière nuancée et avec sensibilité.

Dominée par l'actuelle dramaturgie roumaine, où et le temps et les spectateurs et la critique feront certainement — dans la production existante — les décantages qualitatifs qui se doivent, la saison comprend aussi des présences de la littérature universelle, appelée à satisfaire l'insatiable soif de connaissance du public et permettant aux producteurs d'art scénique de passer par divers styles historiquement constitués, ou encore par le labyrinthe tentateur des expériences dramatiques modernes de différents pays. Il est bon de remarquer

LE SOMMEIL DE LA RAISON D' ANTONIO BUERRO VALLEJO. THÉÂTRE DE BAÏA MARE.

à ce sujet également que — contrairement à d'autres saisons théâtrales — on a restreint ou presque supprimé l'option pour les ouvrages faciles, légers, platement faits, et que les forces de nombreuses troupes se mesurent notamment dans le grand répertoire universel. Par exemple, après avoir émis un point de vue profondément original sur la contemporanéité scénique de Shakespeare, par des spectacles extraordinaires, de grande réputation nationale et internationale — *Comme il vous plaira*, réalisé par Liviu Ciulei, *Troïlus et Cressida* mis en scène par David Esrig (avec un remake à Munich pendant les Jeux Olympiques), *Le Roi Lear* monté par Radu Penciulescu, *Mesure pour mesure*, mis en scène par Dinu Cernescu, et d'autres pièces encore — le théâtre roumain a, au cours de cette saison, ajouté au répertoire shakespearien un nouveau montage de la comédie *La douzième nuit* au Théâtre « Bulandra », explorant en même temps aussi la zone fort féconde des élisabéthains, exploration qui s'est soldée par de belles et intéressantes représentations de pièces de Kyd Webster, Maclowe, Stevenson. Pour ce qui est de cette année, la mise en scène d'époque la plus représentative est indubitablement *La tragédie de la vierge* de Beaumont et Fletcher, jouée à Sibiu dans la mise en scène du très jeune Iulian Vişa, et les décors mirifiques en blanc et rouge d'Adriana Leonescu, scénographe éprouvée. Ambitions dévastatrices, amours violentes, horribles trahisons, toute la vitalité exorbitante de la Renaissance sont sublimées dans un rituel scénique d'une beauté exceptionnelle, d'amour, de passion, de lutte, de mort et de retour cyclique, ainsi qu'un poème dont l'action candide, en chlamydes blanches, est jouée à l'avant-scène et dans la salle, tandis que l'autre, dévorée par des passions infâmes, se déroule dans l'intérieur cramoisi, nu, de la scène-boîte. A Jassy, centre culturel de la Moldavie, après avoir remis en valeur, dans des formes scéniques originales, la vielle comédie du classique roumain Alecsandri *Jassy au temps du carnaval*, le jeune metteur en scène Cătălina Buzoïanu a donné la première roumaine adaptée du célèbre roman dramatique *La Celestina* de Fernando de Rojas, avec, dans le premier rôle, la vénérable actrice Margareta Baciu, dont la création fut des plus remarquables.

Le théâtre roumain a représenté, au long des ans, presque toutes les pièces d'Arthur Miller, sans conteste le plus représentatif dramaturge contemporain du Nouveau Monde.

MELANIA CÎRJE ET EMIL HOSSU DANS *LA MORT DE BESSIE SMITH* D'EDWARD ALBEE. THÉÂTRE «C.I. NOTTARA». ↑

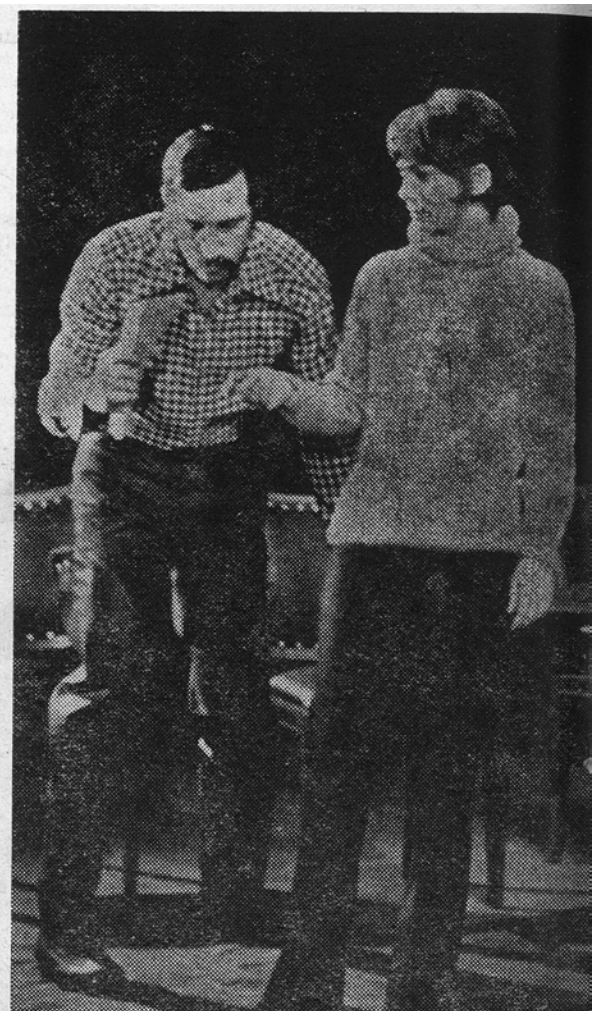
LE TESTAMENT DU CHIEN-D'ARIANO SUASSUNA. PETIT THÉÂTRE. ←

Cette année, Bucarest a chaleureusement applaudi *Après la chute*, monté avec simplicité et élévation grâce au metteur en scène D. D. Neleanu (qui avait déjà remporté un grand succès artistique avec *Les piliers de la société* de Henrik Ibsen). *Les Indiens* d'Arthur Kopitt au Théâtre de la Comédie (mis en scène par Lucian Giurchescu) et *La mort de Bessie Smith* d'Edward Albee, en même temps que *Oh, Memphis* de Jean-Claude van Italie (au Théâtre « Nottara », en spectacle coupé) font connaître au public des auteurs américains de plus fraîche date. Un autre écrivain du même continent, mais d'Amérique du Sud, le Brésilien Ariano Suassuna, s'est trouvé présent sur une scène bucarestoise (au Petit Théâtre), avec la farce *Le testament du chien*, joyeuse fête carnavalesque, que cependant la critique aurait voulue tout aussi gaie durant le spectacle, où certains accents mélancoliques semblaient discordants. *Valentin et Valentine* de M. Rochtchine, pièce juvénile traitant des obstacles que les préjugés à vue courte placent sur le chemin de l'amour naturel, et *Le roi nu*, conte allégorique moderne d'Evguéni Schwartz — au Théâtre «Bulandra» de Bucarest et, respectivement, au Théâtre d'Oradea — constituent deux des œuvres soviétiques ayant reçu un excellent accueil. Un jeune metteur en scène du Banat, Sergiu Savin, a offert aux spectateurs de Timişoara *Le choix* d'A. Arbouzov, tandis que Geta Vlad, metteur en scène de Bucarest, montait au Théâtre Giulești — peut-être bien sa meilleure réalisation — *Vassia Jeleznova* de Maxime Gorki.

A côté de *L'Orage* d'Ostrovski (au Théâtre National), *La grande sœur* de Volodine (au Théâtre «Nottara »), *La Tempête de neige* de Léonov (à Pitești), *Molière* de Boulgakov (à Oradea), *Le Mariage* de Gogol (à Brăila) et autres (67 spectacles, avec 51 titres, de 32 auteurs), ces représentations ont marqué le déroulement du « Festival de la dramaturgie russe et

ILEANA CERNAT ET EMIL PAULHOFFER DANS *LA MAISON QUI S'EST ENFUIE PAR LA PORTE* DE PETRU VINTILĂ. THÉÂTRE GIULEȘTI.

VALERIA SECIU ET COSTEL CONSTANTIN DANS *LE REVERS DE LA MÉDAILLE* DE I. SÎRBU. THÉÂTRE NATIONAL DE BUCAREST



MARIANA MIHUŢ ET FLORIN PITTIŞ DANS *VALENTIN ET VALENTINE* DE MIKHAÏL ROCHTCHINE. THÉÂTRE « BULANDRA ».

soviétique » qui répondait, amplement, au « Festival de la dramaturgie roumaine » s'étant déroulé précédemment en Union Soviétique.

L'auteur flamand Roger Avermaete a vu son œuvre, inspirée des chroniques moyen-âgeuses, *La guerre de la voix* jouée par le Théâtre de Tîrgu Mureş, tandis que l'écrivain espagnol Antonio Buèrro Valleja serait probablement heureux de pouvoir assister à la représentation de son drame de longue haleine intitulé *Le sommeil de la raison*, ayant pour sujet la vie de Goya, dans l'excellent spectacle qu'en donne le Théâtre de Baïa Mare, et dont Liviu Ciulei assure la mise en scène et les décors. Les débats sur la destinée de la jeunesse de nos jours, proposés par le dramaturge est-allemand Hermann Kant, dans *L'amphithéâtre*, la pièce polonaise *Les noces* du poète de l'entre-deux-guerres Wyspyanski — montée aussi à Jassy — avec des acteurs et des marionnettes —, le drame bulgare *Le procureur* de G. Djagarov, la pièce pour enfants de Sacha Lichy, *Le petit soldat de plomb*, le mélodrame de la dramaturge italienne Natalia Ginsburg, *Insertion aux Petites Annonces*, *Le prisonnier de Manhattan*, pièce plus modeste de l'Américain Nell Simon, *Montserrat* d'E. Roblès, *Pain amer*, du dramaturge belge Claude Spaak, *Deux à cheval et un à dos d'âne*, comédie picaresque du Tchèque Oldrich Danek (assurant le début d'un metteur en scène, Petre Bokor) — sont autant de pigments qui colorent un répertoire qui se voudrait aussi vaste que possible.

Comme en d'autres années, metteurs en scène et décorateurs roumains ont été invités à monter des pièces à l'étranger; Liviu Ciulei posera sa signature sur une affiche ouest-allemande, Lucian Pintilie et Horea Popescu sont en train de mettre en scène des spectacles yougoslaves, Cătălina Buzoïanu et Constantin Dinischiotu furent appréciés dans des villes polonaises, où ils ont monté des pièces roumaines. Comme les autres années, ceux de nos théâtres qui ont entrepris des tournées à l'étranger ont fait l'objet d'accueils enthousiastes, amplement reflétés dans la presse de spécialité: le Théâtre National et le Théâtre « Nottara », en Yougoslavie (ce dernier en Tchécoslovaquie également); le Théâtre de la Jeunesse de Piatra Neamţ au Danemark; le Théâtre pour Enfants « Ion Creangă » au Canada, aux Etats-Unis, à Cuba et en France; le Théâtre de Marionnettes, de réputation mondiale, « Ţăndărică » au Canada, en France, aux Etats-Unis, en Suisse; le Théâtre d'Arad en Hongrie; le Théâtre Juif d'Etat aux Etats-Unis; le Théâtre de Piteşti et le Théâtre National de Jassy en Pologne; le Théâtre de Galaţi en Bulgarie; le Théâtre « Bulandra » en République Démocratique Allemande, le Théâtre de Tîrgu Mureş en Yougoslavie, etc., etc.

Il y aurait peut-être encore à signaler cet épiphénomène théâtral représenté par la parution de livres de et sur le théâtre, mais en abordant un tel sujet, nous passerions de

l'existence vivante, tumultueuse de la scène dans l'ombre quiète de la bibliothèque; nous nous abstiendrons donc, pour souligner simplement que la production des maisons d'édition, inspirée par le mouvement théâtral — publication de pièces, de chroniques, d'études historiques, critiques théoriques, histoires du théâtre — atteint le niveau le plus élevé du genre de toute la période d'après-guerre.

Quant au public, le grand et éternel inconnu, le dieu qui abrite sous ses ailes protectrices les gracieux musées de Thalie et de Melpomène, il nous faut remarquer qu'il continue à être favorable. Cela est dû, certes, en premier lieu, au théâtre même, à ses préoccupations littéraires substantielles — la priorité accordée à l'actualité nationale — au degré artistique et aux diversités stylistiques des spectacles, au profond respect à l'égard du public et, sans nul doute, au prestige remarquable que l'institution d'art scénique et l'art dramatique lui-même se sont acquis dans le contexte de la culture roumaine moderne.

VALENTIN SILVESTRU

ÉCHOS • ÉCHOS • ÉCHOS • ÉCHOS • ÉCHOS • ÉCHOS • ÉCHOS • ÉCHOS • ÉCHOS • ÉCHOS

● A Lund (Suède) vient de paraître une grammaire de la langue roumaine—*Rumäsk grammatik* — sous la signature du professeur Alf Lombard, chef de la chaire de philologie romane, directeur de l'Institut d'études romanes de l'Université de Lund.

● Le premier long métrage roumain d'animation est intitulé *Robinson Crusoe*. Animateurs: Artin Badea, Rolano Pupăză, Eduard Sasu, Valentin Baciu et Constantin Păun; scénographie: Luminița Cazacu; image: Anca Barbu; montage: Stela Vasilescu.

● En Grande-Bretagne ont eu lieu les «Journées du film roumain». Ont été présentées au public à cette occasion les productions *Michel le Brave*, *La noce de pierre*, *Félix et Otilia*, *Souvenirs d'enfance*, *Les mains propres*, *Souvenirs bucarestois*, ainsi qu'une suite de courts métrages documentaires et d'animation.

● La ville de Klagenfurt a été l'hôte d'importantes manifestations artistiques et culturelles roumaines. L'agenda de ces manifestations comprenait entre autres les ballets *Mademoiselle Nastasia* de G. M. Zamfirescu et *Coppelia* de Delibes, dans la mise en scène d'Oleg Danovski et l'interprétation d'une troupe roumaine de ballet, des concerts donnés par le Chœur de la Maison des Pionniers de Brașov, le soprano Lucia Stănescu dans le rôle titulaire de *la Tosca*, des concerts de la formation de musique populaire dirigée par Benone Damian.

Dans la même ville, à l'occasion des «Journées du film roumain», ont été projetés *La Forêt des pendus*, *La Révolte*, *Nègre Blanc*, *Virgo* et une série de courts métrages, de documentaires et dessins animés.

Une première mondiale à Bucarest

A la Maison des hommes de science a eu lieu au mois de mars, sur l'initiative du Comité international pour la diffusion de l'art et de la littérature par le truchement de la cinématographie, la première partie d'une double manifestation organisée par le Comité Roumain pour la CIDALC: le Colloque consacré au 75 e anniversaire de la création du film de recherche médicale. Le colloque — qui eut beaucoup de succès — fut complété par la présentation de quelques-uns des films réalisés par le professeur Dr Gh. Marinescu entre 1898 et 1902 dans le but de dépister les troubles dans la démarche, les gestes et l'attitude d'un grand nombre de malades hospitalisés à la clinique de l'Hôpital Pantelimon. Récemment découverts, ces films — les premiers dans le monde à avoir servi comme instruments d'investigation scientifique — ont été restaurés aux Studios «Al. Sahia», leur projection à Bucarest constituant une première mondiale.

● *Des mains construisent, des mains détruisent, des mains caressent, des mains tuent* s'intitulait l'exposition présentée par le sculpteur PAVEL ILIE aux galeries Richard Demarco d'Edimbourg (Ecosse).

● A l'occasion des *Journées de la culture roumaine* organisées à Klagenfurt (Autriche), le peintre ION SĂLIȘTEANU exposa au Stadthaus 43 de ses œuvres des dernières années.

● Des peintures signées par ȘTEFAN LUCHIAN (1868—1916) ont été présentées à l'Académie des Beaux-Arts de Vienne (Autriche) et dans le cadre d'une exposition ouverte à Varsovie (Pologne).

● A la 84 e édition du *Salon des Indépendants*, ouvert au Grand Palais de Paris, l'art roumain fut représenté par des ouvrages signés ALEXANDRU CIUCURENCU, HENRI CATARGI, AUREL CIUPE, CONSTANTIN PILIUȚĂ (peinture) et PETER BALOGH (sculpture).

● La Bibliothèque municipale de Berlin (R. D. Allemande) a abrité une exposition roumaine d'aquarelles.

● Les 56 ouvrages présentés par les pionniers et les écoliers roumains au Concours international de dessins d'enfants organisé à Porto Alegre au Brésil ont tous reçu des diplômes d'honneur.

● Une exposition itinérante de peinture roumaine a présenté en Espagne, dans les villes de San Sebastian, Valladolid, Madrid et Barcelone, une sélection de 55 toiles des peintres roumains VIRGIL ALMĂȘANU, CORNELIU BABA, VASILE BABOIE, CATUL BOGDAN, HENRI CATARGI, ALEXANDRU CIUCURENCU, AUREL CIUPE, BRĂDUȚ COVALIU, DUMITRU GAVRILEAN, ION GÂNJU, DUMITRU GHIAȚĂ, ION GHEORGHIU, ION GRIGORESCU, LIGIA MACOVEI, VIOREL MĂRGINEANU, PAUL MIRACOVICI, ION MUȘCELEANU, GEORGETA NĂPĂRUȘ, ION PACEA, WANDA SACHELARIE, ION SĂLIȘTEANU, GHEORGHE ȘARU, VLADIMIR ZAMFIRESCU.

● *La Fête du printemps sur les cinq continents*, tel est le titre de l'exposition internationale de dessins appartenant à des enfants, organisée à Bucarest sous les auspices du Fonds des Nations Unies pour les Enfants — UNICEF. Y furent exposés 22 ouvrages des petits artistes, primés au Concours artistique international qui eut lieu en 1972 à Paris.

CHRONIQUE DU FILM **LES MAINS PROPRES**

Les mains propres, film du metteur en scène Sergiu Nicolaescu, d'après un scénario des écrivains Titus Popovici et Petru Sălcudeanu, possède tous les attributs d'un « policier » habituel. L'intrigue pourrait être résumée en quelques mots: trois commissaires de police entrent en action afin de venir à bout de plusieurs bandes de malfaiteurs. Donc, à première vue, la pellicule ne diffère en rien des centaines de films tournés sur tous les plateaux du monde, marqués par des duels entre poursuivis et poursuivants. Et cependant ! *Les mains propres* aborde, sous le masque du « policier », des problèmes bien plus complexes, essayant de diagnostiquer un moment historique bien précisé dans la Roumanie d'après-guerre.

Nous sommes au printemps de 1945. La guerre n'était pas encore finie en Europe, les troupes roumaines fournissaient leur appoint de sacrifices et d'actions héroïques aux côtés des Alliés, en route vers Berlin. Dans Bucarest, libéré à peine quelques mois plus tôt de l'envahisseur nazi, le 23 août 1944, les échos de la guerre étaient présents sous des formes aiguës; misère, pénurie de logements, marché noir s'enchevêtrant à la déroute propre à un nouveau et important carrefour de l'histoire: car, tandis que les forces progressistes de la Roumanie, polarisées autour du Parti Communiste Roumain, faisaient les premiers pas dans le renouvellement de la société roumaine, les représentants des classes sociales qui avaient autrefois détenu le pouvoir politique ne renonçaient pas de bon gré à leur domination. C'est dans ce contexte socio-politique, guetté par les incertitudes et les dangers, que la clique du monde interlope pouvait pratiquer plus facilement la rapine, les escroqueries en tous genres, le trafic d'influence, dont le premier but était l'enrichissement rapide et sans effort. Des fragments de journaux d'actualités de l'époque ouvrent le film par un éloquent commentaire, composé seulement d'images — les hôpitaux regorgent encore de blessés, pendant que dans les night-clubs on entend les mélodies américaines en vogue après la guerre; les intermina-

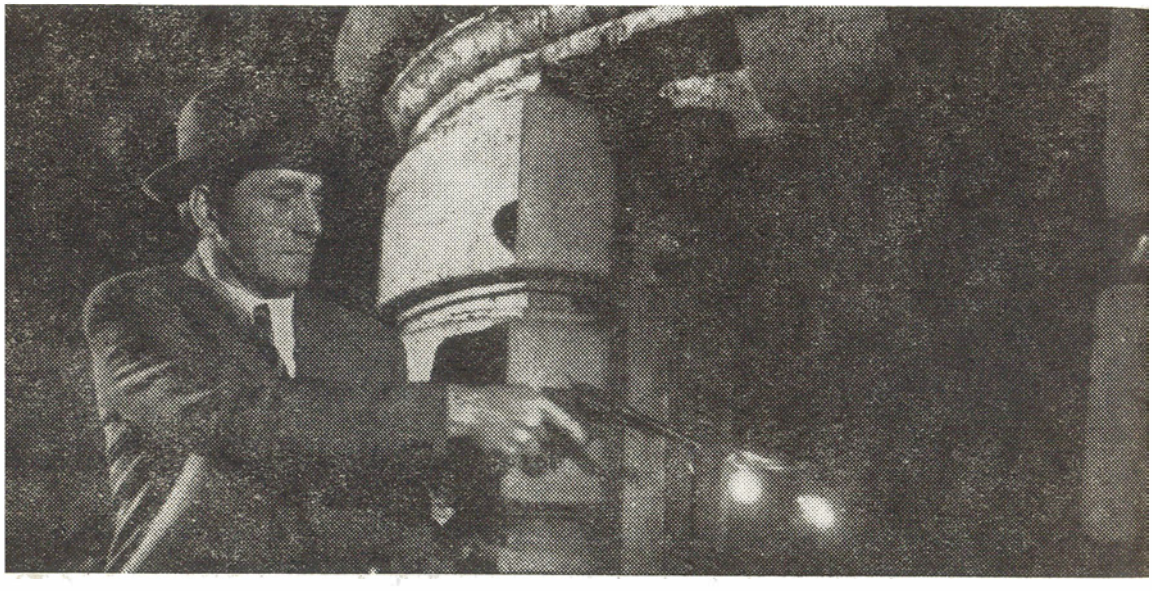
SCÈNE DU FILM

bles queues pour acheter des denrées, font un contraste frappant avec l'élégance des tourrures portées sur les grands boulevards; de grandes manifestations populaires affrontent les forces de la réaction, etc. Dans ce Bucarest des contrastes, où toute aventure semblait alors possible, firent leur apparition quelques bandes de voleurs et de fripons, improvisées ad hoc et qui tentaient d'imiter, heureusement pour un bref délai, le style des gangsters américains. Il n'avait pas encore existé à Bucarest ni tradition, ni terrain capables de favoriser des expériences semblables à celles d'outre-Atlantique. Pourtant, au cours du printemps de 1945 furent commis à Bucarest quelques vols à main armé, ayant donné bien du fil à retordre à la police, qui se trouvait, elle aussi, alors au seuil de transformations imposées par la marche impétueuse de l'histoire. C'est sur ce noyau de faits réels que les scénaristes ont étayé leur production.

Afin d'illustrer les multiples contradictions du moment, ils ont placé au premier plan trois personnages, trois policiers, chacun accusant à sa manière une tendance différente de vie socio-politique de l'époque. Cependant, par la force des choses, ces trois policiers étaient obligés de travailler ensemble.

Dans un quartier de Bucarest, attaques et rapines répétées obligent les autorités à prendre des mesures énergiques, exceptionnelles. Bien que manquant complètement d'expérience, l'un des militants du parti, Roman, est nommé, du jour au lendemain, commissaire en chef, chargé de liquider les bandes de malfaiteurs. Nouveau venu dans la police, il se voit obligé de collaborer et même d'accepter des leçons justement de la part de celui des commissaires (Patulea) qu'il avait connu, en sa qualité d'enquêteur, au moment où on l'avait arrêté, lui, Roman, pour son activité dans la clandestinité, et aussi de la part du collègue de celui-ci, Miclovan, un professionnel du pistolet, un homme d'action, pour lequel seule la force compte,

SERGIU NICOLAESCU



faisant fi de la loi lorsqu'il s'agit de combattre les malfaiteurs. Les rapports entre ces trois policiers amèneront — le long du film — au-delà du suspense même de l'action, aussi un suspense psychologique; les attitudes différentes dont ils abordent et résolvent les situations reflètent trois conceptions fondamentalement opposées. Finalement, le double jeu du commissaire Patulea est mis à nu: l'homme de loi, Roman, et l'homme de la force, Miclovan, s'uniront en faveur de la loi. Même si la devise du communiste Roman — « agir en gardant toujours les mains propres » — est chèrement payée par Miclovan, la loi aura finalement le dessus, et d'autant plus la légalité qui suppose sans conteste une morale nouvelle, celle de la dignité humaine.

Les trois policiers sont interprétés par: l'acteur de cinéma bien connu Ilarion Ciobanu dans le rôle de Roman, par le metteur en scène même du film, Sergiu Nicolaescu, dans le

rôle de Miclovan et par un non-professionnel dont c'est la première apparition à l'écran, Alexandru Dobrescu, dans le rôle du commissaire Patulea. Ils créent, dans une haute concurrence artistique, trois rôles d'une puissante personnalité.

D'autre part, les opposants aux forces de l'ordre constituent, eux aussi, une galerie d'une grande diversité. Depuis les gangsters qui cherchent à imiter les modèles du « killer » américain, aux businessmen du crime, impliqués dans des affaires politiques ayant des relais au-delà des frontières du pays et jusqu'aux «lumpenprolétaires », tantôt aspirant à une vie propre, tantôt obligés — par les conditions de leur existence — à pêcher en eau trouble, tous sont campés par des acteurs de premier ordre de la scène et de l'écran roumains (G. Mihăilescu-Brăila, George Constantin, Sebastian Papaïani, Gheorghe Dinică) qui prêtent un pittoresque accusé au monde interlope.

Sur la même ligne tendant à créer un climat spécifique, le metteur en scène Sergiu Nicolaescu, aux côtés du scénographe Radu Boruzescu, ont fait une reconstitution du Bucarest d'il y a près de 30 ans, dans ses moindres détails, parvenant à faire renaître le charme de la ville, mais aussi l'angoisse de ces jours troubles, tourmentés.

L'authentique esprit trépidant dans lequel l'action est conduite par le metteur en scène ne l'empêche pas de suivre l'élément de *document* de l'époque. Mais pour celui qui connaît le tandem — metteur en scène-scénariste Sergiu Nicolaescu — Titus Popovici — le fait n'est guère surprenant. Dans leur collaboration — qu'il s'agisse d'un thème historique (*Les Daces*, *Michel le Brave*), d'un film psychologique, dont l'action se passe également dans l'ambiance des dernières journées de la guerre *(La mort d'Ipou)* ou de ce policier *(Les mains propres)*, ils ont toujours manifesté leur vocation d'explorer la réalité, de faire de leur film un témoin actif, objectif autant que possible du fait réel de vie. D'où aussi le succès remporté

AIMÉE IACOBESCU

GEORGE CONSTANTIN ET ILARION CIOBANU

par leurs productions devant le public, qui y a trouvé des rappels différents de l'authentique cadre social roumain. C'est aussi à notre avis le mérite de cette récente première roumaine; celui de démontrer non seulement les vertus d'un genre cinématographique goûté par les spectateurs, mais aussi de rappeler à la mémoire une réalité politico-sociale pas trop lointaine, riche en enseignements historiques.

ADINA DARIAN

ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS

● *Expositions personnelles ouvertes à Bucarest. Peinture,* CONSTANTIN BACIU, DAN BĂJENARU, VASILE GHEORGHE BUD, MARIN GHERASIM, DAN HATMANU, IONESCU SIN, DEM. IORDACHE, THEODOR MORARU, GH. RĂDUCANU, ANGELA PASCA, CARMEN PATULEA, MONICA DEMIAN-SCURTU (peinture sur verre), GR. SPIRESCU, MATILDA ULMU, GH. VÎNĂTORU, GH. ZIDARU. *Sculpture.* LIANA AXINTE, MARIA COCEA, FLORIN CODRE, CRISTEA GROSU, RODICA STANCA PAMFIL, GRIGORE PATRICHI. *Art graphique.* GINA HAGIU POPA, VALENTIN TH. IONESCU, GEORGE LEOLEA, TEODORA MOÏSESCU-STENDL, ION STENDL, IOSIF TEODORESCU. *Tapisserie.* ŞERBANA DRĂGOESCU, MONICA MOÏSESCU *Gravure.* FRANÇOIS PAMFIL, TOMA ROATĂ. *Céramique.* DUMITRU RĂDULESCU, DIMITRIE VOÏCU.

● A signaler à Bucarest la rétrospective ION SAVA (1903—1947), metteur en scène, scénographe, peintre, caricaturiste, dramaturge, publiciste et critique d'art. Y furent présentés 130 ouvrages réalisés selon différentes modalités artistiques.

● L'exposition d'art plastique consacrée au 40e *anniversaire des luttes des cheminots et des ouvriers du pétrole de février 1933* a réuni un important nombre de peintures, sculptures et dessins inspirés par ce moment historique.

Expositions organisées dans d'autres villes de Roumanie

● A *Craïova*, le Musée d'Olténie a présenté, avec le concours du Musée Militaire Central de Bucarest, une intéressante exposition ayant pour thème l'*Evolution des armes sur le territoire de la Roumanie, depuis la commune primitive jusqu'à la fin de la deuxième guerre mondiale.*

Mentionnons également, dans la même ville, l'exposition d'*Art finlandais contemporain*, comprenant des peintures, des sculptures et des dessins.

● A *Baïa Mare*, à l'occasion du 60e anniversaire du sculpteur GEZA VIDA, artiste du peuple, et pour fêter une activité de plus de quatre décennies, a été organisée une exposition rétrospective qui a réuni dans les salles du Musée départemental les plus significatives œuvres de l'artiste.

Signalons encore à Baïa Mare l'exposition d'œuvres pyrogravées signées par IOAN et OVIDIU VĂCLEA.

● Le Musée de *Deva* abrite une intéressante exposition permanente d'art populaire roumain dans le cadre de laquelle se trouvent exposés des tissus, des broderies et des costumes nationaux représentatifs pour les zones ethnographiques du département de Hunedoara.

● A *Galaţi*, le Musée d'art moderne et contemporain roumain a présenté l'exposition l'*Artiste contemporain et son univers*. Le vernissage fut précédé d'une ample discussion sur le thème « Le musée d'art contemporain et ses fonctions ».

Au Musée d'Histoire a été exposée une collection de tapis, pièces uniques datant depuis plus de 100 ans.

● A *Vaslui:* JENIŢA GHICA et ILEANA CODREANU (peinture), VICTOR TĂBĂCARU (peinture et sculpture); à *Tîrgu Secuiesc:* LÁSZLÓ VINCZEFFY (peinture); à *Rîmnicu Vîlcea:* ECATERINA ŞERBAN (peinture et aquarelles); à *Cluj:* VASILE GHEORGHIŢĂ et GHEORGHE IONESCU (peinture); à *Arad:* TRAIAN CHEVEREŞAN et MIRCEA SENIC (peinture); à *Sfîntu Gheorghe:* MARIA DEAK, BELA KISS, BARNA DEAC (peinture et art graphique).

● A *Buzău*, une exposition d'art graphique roumain contemporain a présenté des ouvrages appartenant à des artistes représentatifs pour ce genre: CONSTANTIN BACIU, DUMITRU CIÓNCA; MARCEL CHIRNOAGĂ, VALENTIN IONESCU, VASILE KAZAR, GHEORGHE IVANCENCO, GETA BRĂTESCU, VASILE DOBRIAN, IULIAN OLARIU.

CARNET DES BEAUX-ARTS

Organisé en l'honneur du 25e anniversaire de la proclamation de la République en Roumanie — le Salon de peinture et de sculpture de la ville de Bucarest a pris place parmi les événements majeurs de 1972 en fait d'arts plastiques. Pour la plupart, les œuvres exposées témoignaient d'un vivant engagement dans le présent, de l'aspiration à exprimer les multiples dimensions de l'événement. Eu égard au caractère de la manifestation, son trait distinctif a été la capacité des artistes plasticiens de saisir et de rendre ce qui est essentiel dans le paysage social, économique et spirituel du pays, leur attitude affective devant les nouvelles réalités, la qualité engagée de leur création.

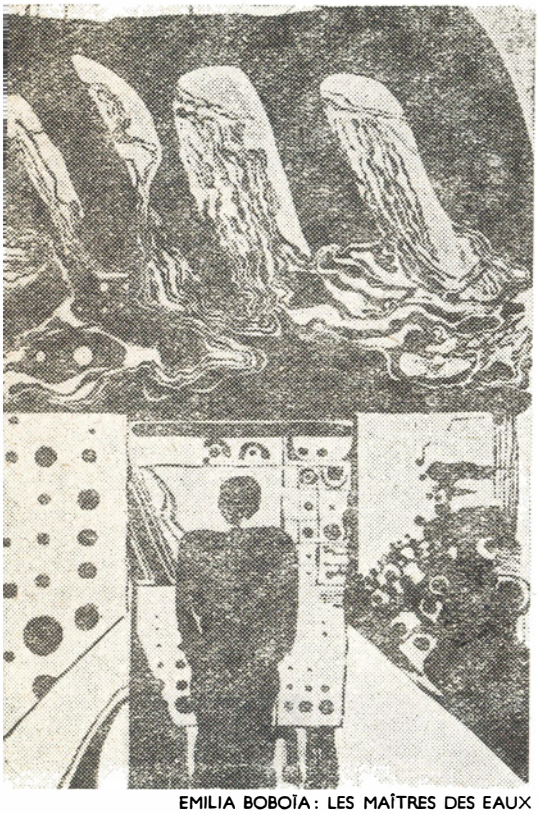
Si le Salon actuel ne nous apporte pas la surprise de l'ascension de nouveaux talents, si nous ne pouvons parler de tendances inédites, il est en échange l'expression de l'homogénéité qualitative de l'école roumaine d'art, de la maestria qui caractérise bon nombre des œuvres exposées.

Le « thème » de ce Salon — l'hommage rendu par les arts plastiques aux 25 ans de la République — n'a été compris par aucun des participants dans un sens étroit. C'est pourquoi nous le retrouvons soit directement reflété, soit (et c'est le cas le plus général) développé métaphoriquement ou symboliquement, d'une façon qui met en valeur, aussi bien le processus de réflexion des artistes sur les problèmes de l'actualité, que la particularité des moyens d'expression mis en œuvre par chacun des créateurs.

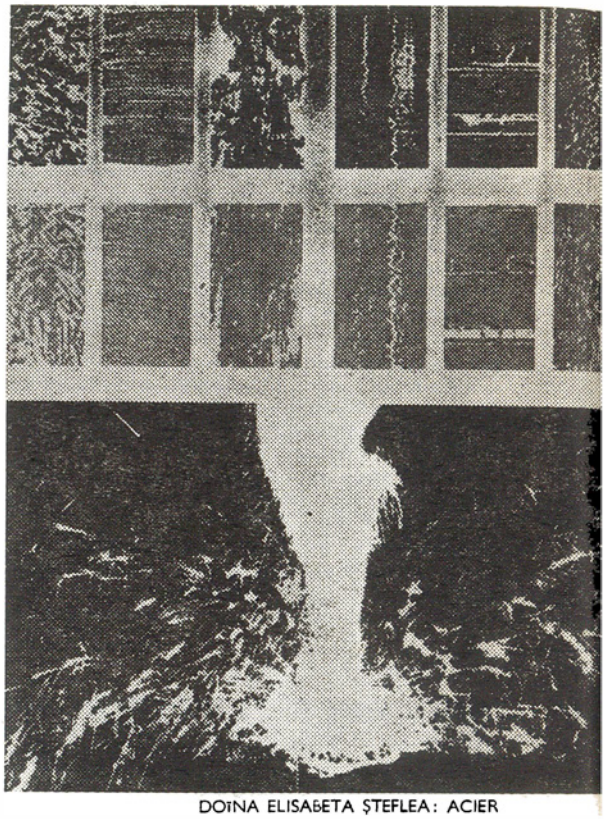
Force d'insertion active de l'art au cœur de la réalité, l'orientation vers le social est de la sorte manifestement mise en évidence par de nombreuses compositions thématiques. C'est ainsi que dans « L'élaboration de l'acier », toile de *Marius Cilievici*, l'artiste, ayant recours à un chromatisme raffiné et à la force de concentration auxquels nous ont habitués ses derniers tableaux, donne par l'emploi du spectaculaire, une image significative d'un moment de tension du travail, conçu comme une continuelle création de valeurs. Utilisant les procédés de montage du « Figuratif nouveau », tout un groupe d'artistes, dont *Ion Bitzan*, *Vladimir Şetran*, *Eugen Popa*, évoquent à leur tour les images-clé du processus de travail dans l'industrie et dans l'agriculture, images que la noblesse plastique investit de la force du symbole. Je remarquerai dans ce sens les œuvres signées par Ion Bitzan : « Le triomphe du travail » et « Les quatre saisons » — dans lesquelles le haut niveau technique atteint atteste la sensibilité de l'un de nos artistes d'exception, son pouvoir de convertir le réel en œuvre d'art. A l'opposé, en tant que technique de l'image, se situe l'abstraction métaphorique de *Mihai*

ION SĂLIŞTEANU: LA RÉPUBLIQUE

Horea qui dans sa toile « Vers Hunedoara » nous a offert l'une des images de synthèse les plus intéressantes du Salon. Dans une dominante d'ocre-doré, faisant appel à ce qu'a d'essentiel l'élément géométrique, c'est-à-dire le triangle (dont il déduit toute une série d'éléments ayant une suggestion humaine et industrielle), Mihaï Horea réussit à communiquer la force de noyau énergétique avec laquelle la ville de Hunedoara s'inscrit sur la carte du pays. En une vision synthétique similaire, *Vlad Florescu* nous offre une toile, « Améliorations hydrauliques », où les gris sont d'un grand raffinement. N'ayant recours qu'au choc suggestif



EMILIA BOBOÏA : LES MAÎTRES DES EAUX



DOINA ELISABETA ŞTEFLEA : ACIER

des couleurs du drapeau roumain, *Florin Mitroï* construit dans son tableau « Rouge, Jaune, Bleu », une image d'une force signalétique émouvante. Le pouvoir de sublimer le réel en poésie — caractéristique de l'art d'*Octav Grigorescu*, donne tout leur prix à ses « Constructeurs », l'une des œuvres les plus saisissantes du Salon de 1972. Dans sa composition figurative intitulée « Moment solennel », *Ion Pacea* fait preuve d'une remarquable rigueur plastique; dans « Accueil enthousiaste » et dans « Constructeurs » nous retrouvons la vision expressionniste et les vertus de coloriste de *Wanda Vladimirescu Sachelarie*. « La République », peinture de *Ion Săliştеanu*, et le tableau du même titre de *Ion Stendl*, réalisés l'un et l'autre dans une vision caractéristique (avec un goût marqué pour le symbole chez Săliştеanu et un montage d'images inédit chez Stendl) prennent place à leur tour parmi les compositions marquantes de l'exposition. Les œuvres de *Mihaï Rusu*, « Jeunes » et « Ouvriers » — un « op-art » converti en figuratif — ne sont pas dénuées d'élévation. *Georgeta Năpăruş-Grigorescu* signe deux compositions caractérisées par l'alliance du réel et de l'imaginaire, propre à cette artiste, tandis que chez *Gabriela Drăguţ-Pătulea*, l'atmosphère de fête est soulignée par la force décorative et la chaleur chromatique. *Sanda Sărămat* témoigne, dans « Femmes dans la vigne », d'une fine vocation de coloriste. Dans sa composition « Fête populaire », le jeune *Augustin Costinescu* a recours à l'euphorie organisée des taches de couleurs pour nous transmettre un sentiment de vitalité optimiste. « Au cœur torride de l'été », peinture d'une remarquable sensibilité

que signe *Ilie Cioartă*, nous dévoile le noyau de fabuleux que peut contenir une séquence quotidienne.

Dans l'ensemble de l'exposition, où la composition l'a emporté, les coordonnées de la sensibilité roumaine (plus précisément la vocation de la couleur, le sentiment de communion avec la nature, la propension à la contemplation) sont mises en relief de la façon la plus saisissante dans le paysage, marqué au coin d'un espace spirituel et d'un lyrisme spécifiques. Continuant l'œuvre des grands paysagistes et peintres roumains de l'entre-deux-

GHEORGHE ŞARU: HYMNE À LA PATRIE

guerres, toute une série de créateurs donnent leur mesure dans ce genre. *Corneliu Baba* retient notre attention par son réalisme dramatique au souffle noble, *Henri Catargi* continue d'être l'architecte de paysages de grande amplitude, *Virgil Almăşanu* réduit le paysage à ses lignes essentielles, *Ion Nicodim* abstrait de la réalité la seule catégorie du poétique, *Ion Alin Gheorghiu* étale dans la structure kaléidoscopique des « Jardins suspendus » la vocation d'un baroque abstrait, tandis que *Brăduţ Covaliu* nous rappelle, dans « L'automne dans la vallée » la force affective et la gravité qu'il peut investir dans les couleurs terreuses, envers lesquelles il nourrit une vieille affection. Avec *Horia Bernea* et son « Arbre », un « moi » lyrique expressionniste fait violemment irruption, pour se tempérer dans les paysages de *Teodor Moraru*. Par leur euphorie sensorielle, les paysages de *Michaela Eleutheriade* et de *Nuni Dona* enchantent; il en va de même pour le paysage « Delta du Danube » au chromatisme choisi, signé *Mihaï Bandac*, ou pour les paysages de *Viorel Mărginean*, d'une ravisssante ingénuité. Dans « Les Portes de Fer », *Vasile Varga* fait preuve d'un goût inattendu pour les rigueurs géométriques.

Le périmètre du portrait se distingue par la remarquable diversité des visions et des procédés; depuis le portrait de paysanne traité selon la formule impressionniste de *Ion Musceleanu* jusqu'au portrait de « mimesis » maximal réalisé avec une technique consommée par *Ion Grigorescu*. J'incluerais parmi les réussites de l'exposition le portrait austère, d'une grande

noblesse dans la gamme chromatique, œuvre de *Traian Brădean*; le portrait, sous forme de composition (allégorie de la République intitulée « Anniversaire »), de *Rodica Lazăr*, réalisé dans un lumineux chromatisme; « Le printemps de la République », avec ce halo de fabuleux-féerique qui caractérise la peinture de *Sever Frenţiu;* le portrait composition aux intentions allégoriques « Les Tristes et les Pontiques » enveloppé par *Viorica Velescu-Ilie* dans cette buée de rêve qui constitue le timbre de son art; « Etudiants faisant leur stage », un portrait collectif portant l'empreinte de source surréaliste propre à la peinture de *Sem-*

TEODORU RĂDUCANU: JEUNES GENS AUX SERRES DE SCORNICEŞTI

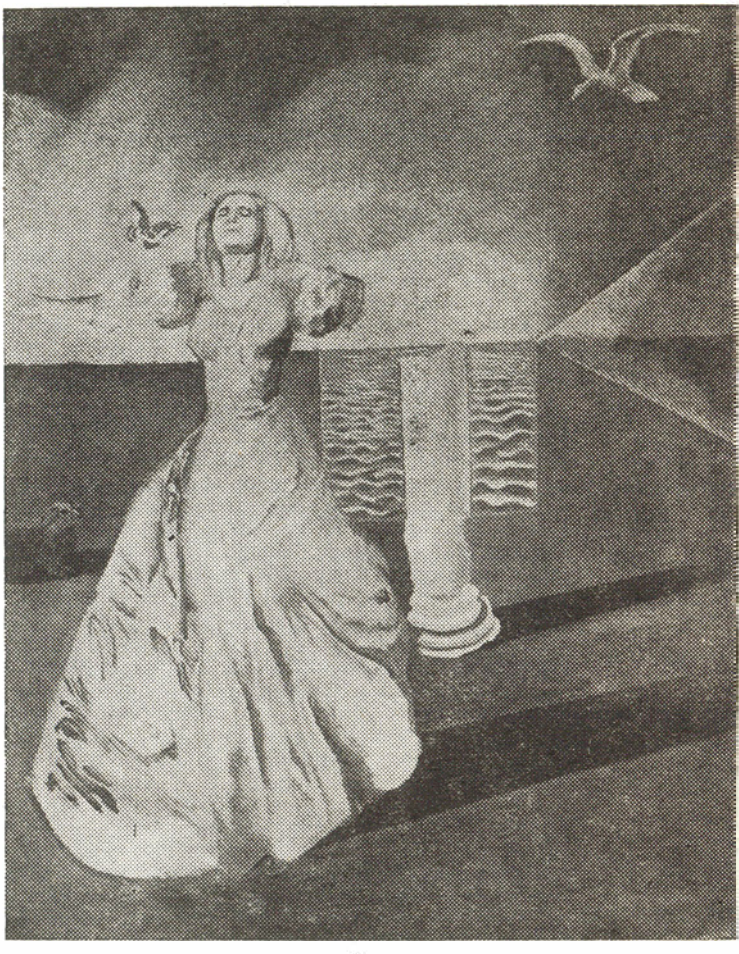
proniu Iclozan; le double portrait (« Couple ») de *Mihaï Cizmaru* baigne dans une ambiance de mystère, à côté du portrait hiératique, en style byzantin, d'*Eugenia Iftodi.*

Achevant ces notes sur la peinture du Salon bucarestois de 1972, je voudrais signaler l'une des toiles les plus troublantes qu'il nous ait révélées: « Le Mystère de la fête », œuvre de *Sorin Dumitrescu*, un expressionniste visionnaire, au goût accentué pour la poésie mystérieuse qui se dégage de la structure même de la matière.

En ce qui concerne la sculpture, les générations des aînés sont représentées, entre autres, par le bronze de *Ion Irimescu* « Fille chantant », forme dont la noblesse décorative est imprégnée d'une profonde vibration humaniste; *George Apostu* dans sa « Paysanne coopératrice » se souvient de sa tendresse ancienne pour la sculpture archaïque, aux accents hiératiques. Partant également de schémas archaïques de la civilisation paysanne du bois, *Ovidiu Maïtec* expose une sculpture de tenue austère intitulée « Ailes »; les époux *Geta Caragiu* et *Alexandru*

← MIHAÏ BUCULEÏ: JEUNESSE

VIORICA ILIE: AU PONT-EUXIN (CYCLE « TRISTES » ET « PONTIQUES »)



Gheorghiță présentent une sculpture sur bois « La Fête », inspirée du modèle des croix votives que l'on trouve en bordure des routes en Roumanie.

Ces temps derniers, nous pouvons déceler chez un grand nombre de nos sculpteurs une propension manifeste au baroque: un baroque aux accents expressionnistes dans l'œuvre de *Paul Vasilescu;* un baroque décoratif comme dans « Les chaînes brisées », de *Ioana Kassargian*, un baroque interféré à des éléments de pop-art, comme chez *Maria Cocea* (« Abondance ») et *Radu Silvia* (« Zoïca »). D'autres, au contraire, tendent à la concentration extrême du « signe », tel *Napoleon Tiron* (« Signe traditionnel »), Nicăpetre (« Colonne »), etc. Les valeurs affirmées de la jeune génération, dans laquelle nous incluons *Cristian Breazu*, *Ion*

Condiescu, Mihaï Buculeï, Bolea Aurelian et d'autres encore se sont manifestées dans le cadre d'un figuratif élevé, antirhétorique.

Sous ce même signe d'hommage à la République s'est également située l'exposition d'art graphique ouverte à la fin de 1972 dans les salles du Musée Simu, de Bucarest. Faisant nôtre la formule inspirée d'un écrivain qui affirmait qu'il existe un sous-texte quarante-huitard (dans l'acception de « militant » n.n.) dans la littérature et dans la pensée roumaines de tous les temps, nous pouvons avancer à notre tour que la vocation « quarante-huitarde » est intrinsèque à l'art graphique roumain. Elle s'identifie à sa vocation sociale et patriotique, à la conscience du rôle élevé qui lui échoit dans la formation du goût public, à la sensibilité devant le destin collectif. Aujourd'hui « le sous-texte quarante-huitard » se sublime en une noble fonctionnalité, en une insertion dynamique dans le social; il se sublime dans la *qualité* des réponses données aux sollicitations et aux nécessités spirituelles du peuple. L'accord avec les horizons de notre existence se situe de la sorte dans la continuation de brillantes traditions militantes de l'art graphique roumain. De nos jours, l'artiste est, lui aussi, un constructeur: constructeur de formes nouvelles d'expression, à destination collective. C'est là la façon spécifique au créateur d'assumer sa responsabilité. Un souffle humaniste unifie la grande diversité de styles des œuvres accrochées à la cimaise, diversité qui met une fois de plus en lumière un phénomène déjà signalé auparavant: le processus d'enrichissement des modalités de communication artistique des émotions et des idées, l'extension substantielle du registre de l'art graphique, une compréhension et une interprétation nuancée des multiples hypostases du réel. Un climat vivant, dynamique où se confrontent sans entraves les tendances et les styles divers, où l'affirmation plénière des personnalités consacrées n'exclut nullement l'éclosion d'une jeune, d'une intempestive génération, dont la qualité pèse lourd dans l'ensemble de nos forces plastiques.

Afin de souligner le caractère d'hommage revêtu par la manifestation, l'entrée dans les salles du Musée « Anastasie Simu » avait été tapissée d'affiches dédiées aux 25 ans de la République, dont celles d'*Emilia Boboïa, Ana-Maria Smighelski* et *Mihaï Grosu* se distinguaient par l'élégance et la simplicité des solutions proposées.

Exposée dans d'autres salles, l'affiche culturelle et publicitaire fut moins remarquée, à quelques exceptions près, dont, en premier lieu, la série conçue par *Radu Cristian Ştefleа* pour la revue « Secolul XX ».

L'évocation des années héroïques pour la prise du pouvoir par les masses populaires ou celles des efforts constructifs ultérieurs, constitue le thème de compositions-montages d'images particulièrement percutantes, telles celles de *Wanda Mihuleac, Adrian Dumitrache, Valentin Th. Ionescu*, ou de compositions métaphoriques comme celles de *Ion Stendl* ou *Theodora Moïsescu Stendl*. Diverses scènes de l'actualité industrielle, agricole ou culturelle, sont suggérées dans le style d'un réalisme poétique par les gravures de *Sonia Barcianu Petraşcu* (« Mécanisation », « Littoral ») d'*Eva Cerbu* («Soudeurs dans la cale») d'*Ana Iliuţ* (cycle « Littoral ») ou bien dans le style narratif au parfum folklorique des xylogravures de *Claretta Wachtel* (« Haras à Moldoviţa » et « Matinée d'hiver à Sadova »), ou encore par les coordonnées du « nouveau réalisme » que *Ion Grigorescu* pratique avec autorité.

Ayant recours à la métaphore ou au symbole, toute une série de graveurs de premier ordre parmi lesquels nous rappellerons *Corina Beiu Angheluţa, János Bencsik, Harry Guttman, Ileana Nicodim, Fred* et *Elvira Micoş, Lidia Mihăescu, Gheorghe Ivancenco, Anton Perussi, Adina Caloenescu* — forgeront des images synoptiques des réalités essentielles des 25 dernières années.

Au nombre de ceux qui exaltent la dimension poétique du passé historique figurent *Cornelia Daneţ* et *Maria Popa Georgescu*. Une vocation pour la concentration emblématique, aux accents intensément expressionnistes, caractérise aussi les compositions en technique mixte de *Sorin Dumitrescu, Victor V. Ciobanu* ou la gravure sur métal de *Marcel Chirnoagă. Eugen Popa* ou *Doina Stefea* (tout particulièrement dans une composition aux rouges intenses) ont recours à une modalité abstraite, avec cependant, de clairs envois à la réalité, pour suggérer soit l'événement solennel (chez le premier) soit les rythmes des processus industriels (chez la seconde). L'aquarelle est représentée avec maîtrise par *Mariane Simtion, Maria Constantin* et *Ion Murariu*, artistes qui se sont déjà fait remarquer dans ce genre.

Les lithographies de *Geta Brătescu* — scènes prises dans la réalité immédiate de l'artiste (l'atelier) — s'inscrivent comme des images de prestige, d'une parfaite pureté technique, et les dessins de *Constantin Baciu*, comme les effusions d'un lyrisme d'une grande délicatesse.

OLGA BUŞNEAG

PREMIÈRES AUDITIONS

Les compositeurs roumains dont nous passerons en revue les ouvrages les plus récents appartiennent à des générations de créateurs qui ont franchi le seuil de l'universalité dont la porte a été largement ouverte par la musique de Georges Enesco. Il s'agit de générations qui, sans manifester clairement leur descendance de l'une quelconque des écoles antérieures de composition, présentent des individualités bien définies, qui se sont acquis l'adhésion fidèle des mélomanes, ce que vient prouver l'aura d'« événement » qui a entouré les premières auditions de cette saison musicale. Wilhelm Berger ou Dumitru Bughici, aussi bien que Tiberiu Olah, Liviu Glodeanu ou Anatol Vieru en sont au stade où il ne s'agit plus de phases de l'expérience artistique, et, s'il est peut-être prématuré de les considérer comme « créateurs d'école » dans l'art roumain de la composition, il nous faut en échange souligner la maturité de leur talent, étayé de multiples et solides connaissances musicales ainsi que l'ingéniosité avec laquelle ils abordent des solutions nouvelles dans le cadre d'un métier artistique qu'ils possèdent à fond.

La musique de chambre, genre qui s'est acquis au cours des dix dernières années une position privilégiée au sein des mélomanes de Roumanie, est illustrée par les ouvrages de *Wilhelm Berger*, personnalité que l'on croirait issue de l'un des moules des derniers temps de la Renaissance. D'ailleurs, ce qui le caractérise, c'est sa passion pour les harmonies baroques ou classiques qu'il décante cependant en images sonores, construites selon des modèles propres à une sensibilité moderne. Voici déjà quelques années, le compositeur s'est proposé de créer un cycle de douze quatuors consacrés au type concertant. Le dernier a été écouté en première audition à la fin de 1972. Les quatre parties qui le composent: *Allegro solenne*, *Adagio corrente*, *serioso* e *contemplativo*, *Presto e dinamico* et *Allegro animato* se caractérisent, dans chaque section mélodique, par l'équilibre avec lequel le compositeur tempère la dialectique dramatique des sons. L'unité des images sonores imprime à l'ensemble une forme superdimensionnée, à l'architecture minutieusement conçue (une même substance musicale revêt diverses incarnations dans le flux de l'exécution et s'achève en « épilogue » sur une résolution concluante).

La première partie consiste en un prologue-exposition, sous forme de variations qui comprennent, en essence, la sphère intonationnelle de toute la partition. Celle-ci est construite en sériel, selon le principe des douze sons, ordonnés chacun en quatre cellules. Les protagonistes en sont les cordes graves, qui, en des réverbérations rythmiques toujours plus faibles transmettent aux aiguës la cellule respective. C'est ainsi que se détachent les premiers éléments thématiques et, avec eux, les accords de la première idée musicale. La deuxième partie se constitue sous forme de fugue lente, qui, débutant par l'intervention de l'alto, garde un caractère de méditation nostalgique. Du noyau de la première cellule se détachent des accords sinusoïdaux superposés à une harmonie de quinte. Les fluctuations du discours élégiaque sont ponctuées de procédés polyphoniques, d'inversions, habilement conduites en un déploiement rapide, coulant de source.

Des relations sonores qui dominent dans les parties antérieures se détache la troisième section, *presto* e *dinamico* — une toccata genre scherzo tumultueux aux nombreux éléments de virtuosité trépidante. Le noyau initial est repris en mouvements vertigineux, la forme directe ou la forme inversée constituant des plans asymétriques. C'est sous une ample forme de sonate sillonnée de séquences dramatiques qu'apparaît le finale; son développement jusqu'au moment où est atteint le point culminant propose une remémoration continuelle des images auditives des parties antérieures. Le conflit dramatique, la tension comprise dans les multiples incarnations d'une idée unique se réalise dans l'esprit traditionnel de la thèse, de l'antithèse et de la synthèse du finale.

Esprit réfléchi, *Dumitru Bughici* incline aux structures romantiques comprises dans les moules des poèmes, des symphonies ou des concertos. Ses ouvrages respirent l'optimisme, la confiance dans la capacité morale et intellectuelle, dans la beauté de l'idéal constructif terrestre. Récemment présenté en première audition, *Le poème de l'amour* est un émouvant hommage à l'amour que n'altère pas le temps qui passe, aux troubles de l'âme qu'il engendre. La pièce est d'une structure libre, sur laquelle les nuances de l'orchestration forment de mélodieuses broderies. Caractéristique se révèle la superposition des idées sur des plans divergents appelés à dessiner les pulsations dramatiques.

De l'introduction lente, exposée par les grosses cordes aux diverses lignes polyphoniques s'annoncent les conflits ultérieurs, une ligne mélodique souple se dégageant en harmo-

nieux filigranes par l'intervention inspirée des violons. L'entrée du hautbois suivi de la flûte accentue la transparence lyrique de l'image sonore. Dans cette atmosphère sereine, contemplative, surgissent les premières inquiétudes dont le développement culminera par un tourment puissant dans le plan thématique même. Les éléments rythmiques apparus dans cette cavalcade sonore suggèrent le heurt, le conflit entre des états d'âme contradictoires. Cependant l'équilibre de la tension est rétabli par une mélodie lente, entonnée par la flûte et le hautbois, après quoi la controverse des cordes ramène au premier plan les conflits dramatiques. Tel un symbole de la victoire de la lumière sur les ténèbres, un alto solo fait entendre, pour peu de temps, une mélodie-fascicule de pureté et de grâce graduellement infusée à tout l'orchestre. Construites sur des mesures saccadées, les séquences mélodiques aux grandes fluctuations tensorielles sont bien définies au moment culminant succédant, comme une conclusion lapidaire, aux rythmes de la percussion. En un autre cercle concentrique se déroule le thème nostalgique, exposé par les bois, avec sa riposte: le rythme de plus en plus diabolique des instruments de percussion. Ainsi donc l'architecture de l'ouvrage est faite de blocs sonores parfaitement sculptés et assemblés en un espace temporel des plus réduits. Dans la riche orchestration, l'exploitation des ressources techniques et chromatiques des instruments de percussion a pour rôle de conduire les plans auditifs vers des apogées que nous sentons profondément tragiques. *Le poème de l'amour* de Dumitru Bughici est par conséquent un ouvrage coupé sur un patron romantique, avec une tension impressionnante qui lui permet de pénétrer profondément l'âme des auditeurs. Précisons que la partition est loin de suivre fidèlement le schéma d'un modèle étroit; elle impressionne par la variété des idées, par les problèmes que posent les situations, par le métier parfait des formes musicales. D'ailleurs le compositeur est professeur de formes musicales au Conservatoire « Ciprian Porumbescu» de Bucarest, et chacun de ses ouvrages en est, comme nous le disions, un exemple.

Ce qui caractérise *Tiberiu Olah*, c'est la variété des genres qu'il aborde. La littérature, la sculpture — et l'événement historique aussi — lui offrent des sujets de méditation, fondus ensuite dans la pâte dense de l'imagination sonore. Après le cycle des pièces dédiées à la mémoire de Constantin Brancusi, le grand sculpteur roumain, Tiberiu Olah suit plus avant la ligne idéatique affirmée dans son *Invocation*, jouée dans des réunions internationales, à Prague et à Darmstadt, en Pologne et au Portugal. Conçue pour l'ensemble roumain « Musica Nova », la partition s'adresse aux cinq instruments de base de la formation: le violon, l'alto, le violoncelle, le piano et la clarinette et comprend aussi, *ad libitum*, la flûte champêtre et les cloches. Encadrant l'ouvrage, ces derniers instruments lui confèrent, par leur entrée dans le prologue et dans l'épilogue, une symétrie logique.

Dans l'exploration des zones de tradition archaïque qu'il poursuit, Tiberiu Olah dans ce dernier ouvrage a conçu l'univers sonore comme une forme circulaire autour de la logique intérieure de laquelle gravite l'efflorescence des « couleurs ». Celles-ci procèdent l'une de l'autre, par similitude ou contraste. Les interventions de la flûte champêtre ne sauraient être interprétées dans le sens classique d'exposition et de reprise; elles jaillissent plutôt de la raison intrinsèque, dialectique de l'ouvrage et sont, au fond, les germes — ou le résultat — de certaines associations sonores.

L'incursion du compositeur dans le passé de la nation roumaine, en utilisant comme point de repère les synthèses de ce génie de la sculpture moderne que fut Brancusi — se poursuit aussi dans le bas-relief modal dédié à l'année sanglante des révoltes paysannes: 1907. L'ouvrage *Evénements — 1907* est écrit en cinq parties correspondant aux cinq « événements » parfaitement soudées dans l'ambiance d'un flux sonore cohérent. Portant le sous-titre *Les terres*, la première partie est une passacaille, un thème mélique qui ne respecte cependant plus le rythme classique. Après quoi les harmonies se dessinent clairement dans le second événement, variations sur un accord engendré par les tronçons de base de l'ouvrage

1. Sol bémol, Si bémol, Ré, Fa;
2. La, Fa dièze, Mi, Sol dièze
3. La, Mi bémol, Sol, Si,

traités dans cette partie comme superpositions de tierces qui forment un complexe de 12 sons.

Ces accords peuvent également se faire entendre combinés entre eux, et former des modes de 8 sons comme dans les autres mouvements (par exemple, 1-2; 1-3; 2-3). Les idées modales sont soulignées par divers aspects du rythme. Dans le troisième « événement » intitulé « Mélodie interrompue » (« Le sang ») le compositeur utilise les mêmes sons. Ce n'est que dans la séquence suivante, le *continuo*, que le matériel sonore s'amplifie et crée le fondement d'un mouvement coulant dans lequel le crescendo émotionnel est doublé par le crescendo dynamique. Dans « l'événement » final, « Variations sur un rythme et un accord » (« Le Feu ») la révolte a incendié, comme dans un cataclysme, la masse orchestrale tout entière. Le compositeur dit lui-même que cette partie respecte très fidèlement son intention

de donner un relief sonore au passage de l'état passif à l'état actif; au passage du silence à la révolte. Exposé de manière toujours plus incisive, l'accord de la deuxième partie crée un passage fulgurant du système tempéré à l'utilisation indéterminée des sons, traités d'une manière aléatoire. Dans le déchaînement du finale, l'entrée, canonique des huit voix en *strette* survenant comme une citation, fait ressortir, par un contraste puissant, le point culminant. Le déroulement vertigineux des rythmes percutants, variés, souligne le dynamisme de l'ouvrage, son pouvoir de suggestion.

Chez *Liviu Glodeanu*, la composition se situe sur la ligne Bartok-Stravinski-Messiaen-Enesco, enrichie par le contact avec le côté expressionniste du sérialisme de Schoenberg, ainsi que — selon nous — avec la musique polonaise contemporaine. Ces derniers temps, son activité s'est avérée particulièrement féconde, puisqu'en un laps de temps assez bref — un an et demi — le compositeur nous a offert six premières auditions. Il accorde évidemment l'estime qui se doit aux liens de la création et de l'interprétation, en ce sens qu'il n'a pas toujours en vue, *telle ou telle* formation, *tels ou tels* interprètes. Nous nous sommes adressés pour définir sa personnalité à un représentant de la jeune génération de compositeurs roumains, Corneliu Dan Georgescu, auteur d'une fort pertinente étude sur la création de Liviu Glodeanu, où il déchiffre, en tant qu'éléments composant la personnalité de ce compositeur: « le parfait équilibre (la forme toujours parfaitement maîtrisée, fermement arquée, comprenant des événements musicaux distribués d'une manière égale, sans « chutes » inconséquentes, avec une attention égale accordée à la macrostructure comme aux détails, orientée en général dans le sens beethovénien mais — ces temps derniers — ouverte à de nouveaux horizons), la sobriété, la simplicité, la rigueur de la maîtrise des paramètres musicaux, une tendance au « classicisme », présente même dans la façon d'aborder certains éléments aléatoires, le tout lié à une pleine maturité, à une définition claire, sans équivoques, de ce qui constitue, dans l'ensemble, « l'arsenal d'une composition » propre, la robustesse naturelle, le caractère dynamique, souvent « d'apparat », coloré, exubérant de la musique. . ., le facteur burlesque, grotesque, quantitativement réduit mais caractéristique, l'humour dur, paysan;. . . le lyrisme très subtil, blanc, non-romantique, méditatif, fluide ».

Ici aussi, la triade thèse-antithèse-synthèse réside à la base des trois sections dont est formée *Mélopée*, ouvrage composé en 1971. N'étant pas consacré à un groupe fixe d'instruments, il peut être interprété — selon les indications du compositeur — en une variante choisie parmi les suivantes: flûte avec accompagnement de bande magnétique; trois flûtes; trois flûtes et bande magnétique; trois clarinettes; trois violons; trois altos, etc.

La première partie, dont les éléments sonores sont soumis à un rigoureux processus de décantation, se déroule dans une atmosphère lyrique, méditative, sur une ligne mélodique simple et coulant de source, que font entendre presque tous les instruments solos. La deuxième offre une vive ambiance chromatique, dynamique, la même pâte musicale étant intersectée par des voix superposées, diversement dosées. Pour la réalisation de l'ambiance chromatique, le compositeur a utilisé quatorze variations, d'une durée de quinze secondes chacune. Il a noté sur la partition que ces variations doivent être présentées en un flux continu, et font suite à la partie flûte n° 1. Ces variations sont obtenues par des procédés divers, leur degré de difficulté étant progressif: allant de la répétition d'une suite de notes (variations 1,7, 12) au *vibrato* de large respiration (9,10), du *trémolo* (13,14) aux trilles (3), de l'alternance d'un son *frullato* avec certaines cellules mélodiques rapides, à l'alternance de sons isolés avec des séquences où des séries de sons se répètent vertigineusement. Conclusion synthétique des parties antérieures, la dernière est un alliage équilibré des moments lyriques et des éléments caractéristiques des variations de la deuxième partie. Comme élément nouveau, ayant valeur de conclusion, apparaît l'antithèse entre l'élément mélodique initial, appartenant à la première flûte et la polychromie de l'intervention des trois voix décalées, deux d'entre elles se superposant d'une manière asynchrone à la première. Remarquable s'avère dans cette pièce la liberté du langage employé aussi bien dans les superpositions sur le plan vertical que dans les contours macro et microstructuraux des formes. Les éléments constructifs sont disposés en une organisation modale rigoureusement respectée, chaque son jouant un rôle bien défini. Remarquables aussi la palette des timbres, la variété du coloris transposé en collages intelligemment dosés, capables de frapper par leur inédit.

Dans sa *Symphonie pour instruments à vent*, Liviu Glodeanu met en valeur les possibilités stylistiques et les nuances chromatiques les plus subtiles des deux groupes symétriques d'instruments: 3 flûtes, 2 hautbois plus cor anglais, 2 clarinettes; clarinette-basse, 2 bassons plus contre-basson, 4 cors, 3 trombones plus 1 tuba. Ceux-ci sont groupés selon la possibilité d'engendrer diverses structures musicales *vibrato* large, rythmes rectotones en *accelerando*, en *ostinato* mélodique *legato* ou *staccato*, à rythme défini ou non, associés entre des sons *frullato* et des cellules mélodiques continues ou discontinues. Les structures se disposent

logiquement (caractéristique s'avère la dialectique des contrastes : mélodie continue — mélodie discontinue, rythme précis — rythme indéterminé — bruit rythmique, ostinato — mélodie — vibrato lent, bloc en tenuto — polyphonie homogène timbrale, etc.), en une construction polychrome aux plans mobiles, parfois dynamiques. Le titre du morceau n'implique nullement le respect rigoureux de la forme sonate. Il désigne, d'une façon générale, un genre de musique instrumentale, la forme choisie étant multidirectionnelle. Le style coulant de l'ouvrage, l'unicité de son progrès sont assurés par la déduction toute naturelle des nuances successives de la couleur des séquences qui s'enchaînent. Nous déduisons de la sorte douze sections : de l'accord primaire solennel, irradient des images conduites par un rythme rectotone qui disparaît graduellement en laissant le champ libre à l'introduction d'un élément mélodique rendu par les bois puis par les cuivres en rythme rectotone, ce qui finit par solliciter peu à peu la participation de toute la formation.

La polychromie des timbres dont Liviu Glodeanu s'est montré un alchimiste parfait atteint parfois des sonorités insoupçonnées, rappelant certains instruments à vent appartenant au folklore, comme le buccin ou la flûte champêtre. Sans être expressément aléatorique l'ouvrage fait cependant sentir en lui la présence d'un élément nouveau, capable d'équilibrer les métaphores de la pensée musicale.

A la base de la deuxième *Clepsydre* d'*Anatol Vieru* résident l'amour et l'admiration qu'il voue aux visions poétiques créées par Geo Bogza dans son livre *Au pays de la pierre*. Dans son désir d'illustrer par des sonorités la dialectique entre l'éphémère et l'éternel, entre le vacillement de l'instant et le rêve cosmique, la soif d'absolu, le compositeur fait appel à une constante du temps qu'il désigne, par un terme emprunté au poète Lucian Blaga, celui de « mioritique ». D'ailleurs, il a trouvé dans son *Oratorio « Mioritza »* (L'Agnelle) des éléments de monodie qu'il a introduits dans sa *Clepsydre II*. L'idée principale s'y trouve soutenue par un flux de sons ininterrompus dont on ne peut préciser ni le début ni la fin. Ce mouvement continu est intersecté par la greffe de quelques « éphémérides » en état d'établir une lisaison avec le monde concret. La première partie est réalisée en laboratoire au moyen de surimpressions, de copies, de combinaisons successives jusqu'à 70 à 80 voix. Dans l'intention du compositeur, les « éphémérides » suggèrent le réel cognoscible : les pierres, le vent, l'écoulement des eaux, la détonation des explosions, le bruit des scies et jusqu'à la rumeur des foires. Anatol Vieru a expérimenté une fois de plus avec succès, lorsqu'il a composé cette partie, les résultats des recherches déclenchées par la lecture de l'ouvrage de McLuhan « Understanding Media », dont il avait déjà tiré profit dans *Les horloges* en utilisant un procédé ancien : la suite de multiple forme des structures de nombres premiers, en fait des structures de «l'horloge du monde » dans l'irréversibilité de laquelle chaque instant a son « destin ». Dans le finale, la mêlée acharnée des phénomènes de la nature est couverte par les résonances prophétiques d'une voix humaine, la voix même de l'écrivain Geo Bogza.

GH. P. ANGELESCU

ÉCHOS • ÉCHOS • ÉCHOS • ÉCHOS • ÉCHOS • ÉCHOS • ÉCHOS • ÉCHOS • ÉCHOS • ÉCHOS

● Le chef d'orchestre espagnol Antonio de Almeida a été une fois de plus cette année présent au pupitre de l'Orchestre symphonique de la Radiotélévision de Bucarest. Au programme la *Sixième symphonie* de Mahler et le *Concerto pour violon* de Brahms (soliste Ştefan Ruha).

● Le chef d'orchestre Paul Popescu de l'Opéra Roumain de Bucarest a prêté son concours dans le cadre d'un concert donné par l'orchestre « Pasdeloup » de Paris. Invité également en R. D. Allemande, il a dirigé à Berlin un concert de l'orchestre symphonique de l'Opéra Comique. Au programme, des ouvrages de Schubert, Prokofiev, Dvorjak.

● L'orchestre symphonique d'Etat de la cinématographie soviétique a donné dans la Grande Salle du Conservatoire de Moscou un concert de musique roumaine. Sous la baguette d'Emine Khatchatourian, maître émérite de l'art de la R.S.F.S.R., a été présenté un riche programme de pièces roumaines, dont certaines, et notamment *Motifs du Maramureş* de Corneliu Dan Georgescu, la suite *l'Auberge Dulcinée* de Mihaï Jora et le *Concerto pour instruments à cordes* de Mihaï Chiriac, ont suscité un vif écho.

Expositions d'art étranger ouvertes à Bucarest

● L'exposition de peinture et d'art graphique de la République Populaire de Chine a présenté une ample sélection d'huiles, peinture chinoise traditionnelle, dessin de chevalet en couleurs, dessins et affiches, créations récentes des plasticiens chinois.

● *Washington — l'art d'aujourd'hui* a été le thème d'une exposition ouverte à la Bibliothèque Américaine de Bucarest dans le cadre de laquelle ont été exposées des œuvres de JOHN SAFER (sculpture), CARROLL SOCKWELL (art graphique) et JAMES TWITTY (peinture).

● L'exposition *L'Art monumental en U.R.S.S.* a présenté, par le truchement des photographies, une image d'ensemble de l'évolution de l'art plastique monumental en U.R.S.S. au cours de ces dernières années.

NOUVELLES DE L'ÉDITION

POÉSIE

GEORGE ALBOÏU : *Cumplita apoteoză* (La terrible apothéose). Éditions Cartea Românească. GRIGORE ALEXANDRESCU : *Opere* Œuvres), Ier t. Texte établi, notes, commentaires et variantes par I. Fischer. Introduction de Ion Roman. Éditions Minerva. OVIDIU ALEXANDRU : *De ziua formei* (Pour le jour de la forme). Éditions Cartea Românesacă.TITUS ANDRONIC : *Memoria toamnei* (La mémoire de l'automne). Éditions Dacia. TUDOR ARGHEZI: *Călătorie în vis* (Voyage en rêve). Éditions Eminescu. MIHAÏ BENIUC : *Scrieri* (Ecrits), IIIe t. (Pe coardele timpului — Sur les cordes du temps). Édition d'auteur. Éditions Minerva. CORNEL BRAHAŞ : *Întors* (De retour). Éditions Cartea Românească. VALERIU BUCUROÏU : *Floreta de argint* (Le fleuret d'argent). Éditions Albatros. LIVIA NEMŢEANU-CHIRIACESCU : *Marele Pan* (Le grand Pan). Éditions Cartea Românească. GEORGE DAMIAN : *Din nord* (Du nord). Éditions Junimea. DIMITRIE DANCIU : *Poezii* (Poésies). Préface et bibliographie de V. Fanache. Éditions Dacia. LEONID DIMOV : *A.B.C.* Éditions Cartea Românească. VICTOR EFTIMIU : *Omul* (L'homme). Éditions Eminescu. MIHAÏ GEORGESCU : *Elegii pentru cetatea soarelui* (Élégies pour la cité du soleil). Éditions Cartea Românească. GRIGORE HAGIU : *Miază-noapte a mireselor* (Minuit des mariées). Éditions Cartea Românească. VICTOR HAÏDE : *Stări intermediare* (États intermédiaires). Éditions Cartea Românească. OVIDIU HOTINCEANU : *Cămaşa de apoi* (La chemise de l'au-delà). Éditions Cartea Românească. ALEXANDRU LUNGU : *Armura de aer* (L'armure d'air). Éditions Cartea Românească. IOLANDA MALAMEN : *Călătoria în natură* (Voyage dans la nature). Éditions Cartea Românească. ILEANA MĂLĂNCIOÏU : *Poezii* (Poésies). Éditions Cartea Românească. VERONICA OBOGEANU : *Strigăt prin lumi* (Un cri à travers les mondes). Éditions Eminescu. ION BUJOR PĂDUREANU : *Poemele pădurii* (Les poèmes de la forêt). Éditions Eminescu. FLORIN MIHAÏ PETRESCU : *Vis şi simetrie* (Rêve et symétrie). Éditions Junimea. AL. PHILIPPIDE : *Poezii* (Poésies). Anthologie, postface et bibliographie de George Gibescu. Éditions Minerva, série « Arcades ». NICOLAE PRELIPCEANU : *Archéoptéryx*. Éditions Cartea Românească. PETRU REZUŞ : *Poeme* (Poèmes). Éditions Cartea Românească. DAN ROTARU : *Lacrima Laurei* (Une larme de Laure). Éditions Albatros. MIHAÏL SABIN : *Pasărea medievală* (L'oiseau médiéval). Éditions Junimea. DOÏNA SĂLĂJAN : *Umbra faptei* (L'ombre de l'action). Éditions Cartea Românească. GEORGE SURU : *Semnul de taină* (Le signe secret). Éditions Facla. CICERONE THEODORESCU : *Platoşa duratei* (La cuirasse de la durée). Éditions Minerva. DAN VERONA : *Nopţile migratoare* (Nuits migratrices). Éditions Cartea Românească. OCATVIAN VOÏCU. *Ce întemeiază privighetoarea* (L'œuvre du rossignol). Éditions Junimea.

Œuvres parues en plusieurs langues

MIHAÏ EMINESCU. *Luceafărul — Der Abendstern — Az esticsillag* (Hypérion), traduction : Franyo Zoltán. Éditions Eminescu. ION BARBU : *Joc secund — Jeu second*, traduit en français par Yvonne Strat. Éditions Eminescu.

ROMANS

ION ARAMĂ : *Furtuna albă* (La tempête blanche). Éditions Militaires. HORTENSIA PAPADAT-BENGESCU : *Concert din muzică de Bach* (I). *Drumul ascuns* (II) (Concert Bach. La route secrète). Textes établis par Gh. Radu. Préface d'Eugenia Tudor Anton. Éditions Albatros, collection « Lyceum ». ANCA BURSAN et GHEORGHE PANCO : *O trufie modestă* (Une modeste fierté). Éditions Cartea Românească. SILVIA CINCU : *Zăpada nevăzută* (La neige invisible). Éditions Albatros. NICOLAE DAMIAN : *Pribegi noi visăm* (En exil, nous rêvons). Éditions Cartea Românească. SERGIU DAN : *Surorile Veniamin* (Les sœurs Veniamin) éd. revue. Éditions Eminescu, collection « Le roman d'amour ». CONSTANTIN GEORGESCU : *Al doilea motiv* (Le deuxième motif). Éditions Ion Creangă, collection « Bibliothèque contemporaine ». CONSTANTIN GHEORGHIU : *Nu uita pasărea acasă* (N'oublie pas l'oiseau à la maison). Éditions Albatros. ALEXANDRU IVASIUC : *Păsările* (Les oiseaux), IIIe éd. Éditions Eminescu, collection « Romans d'hier et d'aujourd'hui ». CORNELIU LEU : *Puterea* (Le pouvoir), IIe éd. revue. Éditions Eminescu, collection « Romans d'hier et d'aujourd'hui. ION LUNGU : *Recviem rustic* (Requiem champêtre). Éditions Cartea Românească. VIRGILIU MONDA :

Trubendal, édition «ne varietur» avec une postface de l'auteur. Éditions Minerva. LEONIDA NEAMȚU : *Casa Isolda sau Cutremurul* (La maison Yseult ou le tremblement de terre). Éditions Cartea Românească. ALEXANDRU OLTEA : *Veghea bătrînei doamne Gall* (Les nuits blanches de la vieille madame Gall). Éditions Cartea Românească. ADA ORLEANU : *Bun rămas, crînguri de alun* (Adieu, les coudraies). Éditions Eminescu, collection « Le roman d'amour ». ȘTEFAN PRENSIS : *Peisaj de vară 1947* (Paysage d'été *1947*). Éditions Eminescu. MARIA ROVAN : *Adolescențe* (Adolescences). Éditions Albatros. MIHAÏL SADOVEANU : *Baltagul* (Le hachereau). Anthologie, préface, notes et bibliographie de George Gană. Éditions Albatros, collection « Textes commentés Lyceum ». EUGEN SECELEANU : *Eternitate locală* (Éternité locale). Éditions Cartea Românească. CELLA SERGHI : *Pînza de păianjen* (La toile d'araignée), 2e éd. « ne varietur », avec une postface de l'auteur. Éditions Minerva. JULIA SZEGŐ : *Cantata profana* (Cantate profane. Le roman de la vie de Bartók). Traduit en roumain par George Sbârcea. Éditions Kriterion, série « Romans Kriterion » NICUȚĂ TĂNASE : *Sus mîinile, domnule scriitor* ! (Haut les mains, monsieur l'écrivain !) Éditions Ion Creangă. RADU TUDORAN : *Maria și marea* (Marie et la mer). Éditions Albatros.

NOUVELLES, RÉCITS

ION ARIEȘANU : *Primiți puțină duioșie ?* (Que diriez-vous d'un peu de tendresse ?). Éditions Facla. GEORGE MARIA BANU : *Muntele alb* (La montagne blanche). Éditions Eminescu. ION POPOVICI BĂNĂȚEANU : *În lume* (A travers le monde). Texte établi et présenté par Nicolae Țirioï. Éditions Facla. VASILE BĂRAN ; *Cartea proverbelor* (Le livre des proverbes). Éditions Albatros. BARBU ȘTEFĂNESCU-DELAVRANCEA : *Sultănica*, avec une préface de Mircea Anghelescu. Éditions Albatros, collection «Lyceum» LUCIA DEMETRIUS : *Sînt un pămîntean* (J'appartiens à la Terre). Éditions Eminescu. ION FRUMOSU : *Oameni dintre apele doinelor* (Les hommes des terres où on chante les doïnas). Récits de Căraș. Éditions Facla. GEORGE GHIDRIGAN : *Mișcare browniană* (Mouvement brownien). Éditions Eminescu. DUMITRU MATALĂ : Locul (La place). Editions Albatros CONSTANTIN MATEESCU Walhalla. Éditions Eminescu. TEODOR MAZILU : *Înmormîntare pe teren accidentat* (Enterrement dans un terrain accidenté). Éditions Eminescu. I. M. ȘTEFAN : *Naufragiații* (Les naufragés). Éditions Cartea Românească.

THÉÂTRE

MIHAÏ GEORGESCU : *Punctul* (Le point). Éditions Eminescu. GIB I. MIHĂESCU : *Teatru* (Théâtre). Postface et bibliographie de Leon Baconsky. Éditions Dacia. VASILE NICOROVICI : *Tragedia « Excelsior »* (La tragédie « Excelsior »), en quatre actes, un prologue et un épisode intermédiaire. Éditions Eminescu. MIHAÏ SORBUL : *Patima roșie* (La passion couleur du sang). Éditions Univers et le Théâtre National « I. L. Caragiale », collection « Thalie ».

ESSAIS

PETRE ANGHEL : *Mihaï Raiea*. Éditions Cartea Românească. NICOLAE BALOTĂ : *Umanități* (Humanités). Éditions Eminescu, MATEÏ CĂLINESCU : *Fragmentarium*. Éditions Dacia, collection « Le Discobole ». ILIE CONSTANTIN : *Despre prozatori și critici* (Au sujet des prosateurs et des critiques). Éditions Dacia, collection « Le Discobole ». ELENA TACCIU : *Mitologia romantică* (Mythologie romantique). Éditions Cartea Românească. CONSTANTIN ȚOIU : *Pretexte* (Prétextes). Éditions Albatros.

REPORTAGES, VOYAGES, IMPRESSIONS

ION ARIEȘANU : *Amintiri de pe planeta Pămînt* (Souvenirs de la planète Terre). Éditions Eminescu, collection « Reporter ». GEORGE CĂLINESCU : *Însemnări de călătorie* (Notes de voyage), texte établi et préfacé par George Muntean, avec un index. Éditions touristiques. CELLA DELAVRANCEA : *Mozaic în timp* (Mosaïque dans le temps). Éditions Eminescu. ȘTEFAN DIMITRIU : *Țara lui Skanderbeg* (Le pays de Skander-Beg). Éditions touristiques. IRIMIA GOTU : *Pămînt oltenesc* (Terre d'Olténie). Éditions Eminescu, collection « Reporter ». IOAN GRIGORESCU : *Spectacolul lumii* (Le spectacle du monde). Éditions Cartea Româ-

nească. TOMA GEORGE MAÏORESCU: *Operațiunea 0,17. Escale mediteraneene* (L'opération *0,17*. Escales méditerranéennes). Éditions touristiques, collection « Mappemonde. »

HISTOIRE, THÉORIE ET CRITIQUE LITTÉRAIRE

ELENA BĂLAN-OSIAC: *Sentimentul dorului în poezia română, spaniolă și portugheză* (Le sentiment du « dor » dans la poésie roumaine, espagnole et portugaise). Éditions Minerva, série « Confluences ». ION BRAD: *Emil Isac, un tribun al ideilor noi* (Emil Isac, tribun des idées novatrices). Éditions Dacia. VIRGIL CARIANOPOL: *Scriitori care au devenit amintiri* (Des écrivains qui appartiennent au passé). Éditions Minerva. GEORGE CĂLINESCU: *Literatura nouă* (La nouvelle littérature). Texte établi et préfacé par Al. Piru. Éditions Scrisul Românesc. RADU CÂRNECI: *Banchetul* (Le banquet). Éditions Dacia, CORNELIA COMOROVSKI: *Literatura umanismului și Renașterii* (La littérature de l'humanisme et de la Renaissance), *3* vol. Éditions Albatros, collection « Synthèses Lyceum ». VIRGILIU ENE: *Satira în literatura română* (La satire dans la littérature roumaine), *2* vol. Éditions Albatros, collection « Synthèses Lyceum ». TITU MAÏORESCU: *Critice* (Critiques), t. I—II. Texte établi par Domnica Filimon, avec un tableau chronologique. Introduction d'Eugen Todoran. Éditions Minerva, collection « Bibliothèque pour tous ». CONSTANTIN MĂCIUCĂ: *Dimitrie Cantemir*. Éditions Albatros, « collection Hommes illustres ». AUREL DRAGOȘ MUNTEANU: *Opera și destinul scriitorului* (L'œuvre et le destin de l'écrivain). Éditions Cartea Românească. MARCEL PETRIȘOR: *La Rochefoucauld. Aventura orgoliului* (La Rochefoucauld. L'aventure de l'orgueil). Éditions Albatros, collection « Notre contemporain ». TRAÏAN PODGOREANU: *Umanismul lui Tudor Vianu* (L'humanisme de Tudor Vianu). Éditions Cartea Românească. AL. PROTOPOPESCU: *Volumul și esența* (Le volume et l'essence). Éditions Eminescu. ION ROMAN: *Alecsandri — Orizonturi și repere* (Alecsandri — Horizons et repères). Éditions Albatros, collection « Notre contemporain ». DINU SĂRARU: *Al treilea gong* (Au troisième gong). Éditions Eminescu, collection « Le masque ». ION TALOȘ: *Meșterul Manole* (Le maître Manole). Contribution à l'étude d'un thème folklorique européen. Éditions Minerva. EUGENIA TUDOR: *Pretexte critice* (Prétextes critiques). Éditions Cartea Românească. MIHAÏ UNGHEANU: *Pădurea de simboluri* (La forêt de symboles). Éditions Cartea Românească. TEODOR VÂRGOLICI: *Aspecte istorico-literare* (Aspects historiques et littéraires). Éditions Eminescu. DAN ZAMFIRESCU: *Neagoe Basarab și învățăturile către fiul lui Theodosie*. Problemele controversate. (Neagoe Basarab et les enseignements à son fils Theodosie. Les problèmes controversés). Éditions Minerva, collection « Universitas ». A signaler également *George Bariț și contemporanii săi* (George Bariț et ses contemporains), Ier t., contenant la correspondance reçue d'Aron Florian, August Treboniu Laurian et Ioan Maïorescu. Éditions Minerva, collection « Études et documents »; *Caietele Mihai Eminescu* (Les cahiers de Mihaï Eminescu) I. Études, articles, notes, documents, iconographie et bibliographie de Marin Bucur. Éditions Eminescu.

TRADUCTION DE LA LITTÉRATURE UNIVERSELLE

CINGJIZ AÎȚMATOV: *Vaporul alb* (Le bateau blanc), traduction: Nicolae Iliescu. Éditions Albatros. SIMONE DE BEAUVOIR: *Imagini frumoase* (Les belles images), traduction: Ileana Vulpescu. Éditions Univers, collection « Méridiens ». VASSILI BÉLOV: *Povestirile dulgherului* (Les contes du charpentier), traduction: Iulian Vesper et Mihaïl Chițis. Éditions Univers. CLEMENS BRENTANO: *Basme* (Contes), traduction: Hertha Perez. Éditions Junimea. A. P. TCHEKHOV: *Ivanov*, traduction: M. Sevastos et M. Calmicu. Éditions Univers et le Théâtre National « I. L. Caragiale », collection « Thalie ». PAUL CLAUDEL: *Cap de aur. Schimbul. Cumpăna amiezii* (Tête d'or, l'Échange, Partage de midi), traduction, I. Igiroșianu. Éditions Minerva, collection, « Bibliothèque pour tous ». SIDONIE GABRIELLE COLETTE. *Chéri. Sfîrșitul lui Chéri* (Chéri, La fin de Chéri), traduction: Mona Rădulescu et Corneliu Rădulescu. Éditions Minerva, collection « Bibliothèque pour tous ». CHARLES DICKENS: *Prietenul nostru comun* (Notre ami commun), traduction: Niculai Popescu. Éditions Cartea Românească. ANH DUC: *Satul Hon Dat* (Le village de Hon Dat), traduction: Crina Coșoveanu. Éditions Univers. MARISE FERRO: *Antonia*, traduction: Dana Tudor, avec une introduction de Dragoș Vrânceanu. Éditions Junimea, collection « 101 livres ». GUSTAVE FLAUBERT: *Salammbô*, traduction: Alexandru Hodoș. Éditions Eminescu, collection « Le roman d'amour ». ROBERT

GRAVES: *Eu, Claudiu împărat* (Moi, Claude empereur). Pages autobiographiques de Tiberius Claudius, empereur des Romains. Traduction: Silvian Iosifescu, IIe éd. Éditions Albatros. THOMAS HARDY: *Primarul din Casterbridge*. Povestea unui om neînduplecat (Le maire de Casterbridge. Histoire d'un homme inflexible), traduction: Liliana Pamfil-Teodoreanu. Éditions Univers, collection « Classiques de la littérature universelle ». HEINRICH HEINE: *Opere alese* (Œuvres choisies), IIIe t. Traduction: I. Cassian-Mătăsaru. Éditions Univers, collection « Classiques de la littérature universelle ». V. IAN: *Gengis Khan*, traduction: I. Costin. Éditions Univers, collection « Le roman historique ». JIRI MAREK: *Panoptic de vechi întîmplări criminalistice* (Panorama d'anciennes affaires criminelles), traduction: Jean Grosu. Éditions Univers, collection « Énigme ». SANDOR PETÖFI: *Poezii și poeme* (Poésies et poèmes), traduction: Eugen Jebeleanu, avec une chronologie de Reinhart Erzsébet et une préface d'Aurel Martin. Éditions Minerva, collection « Bibliothèque pour tous ». ROBERT PINGET: *Graal-Pirat* (Graal Flibuste), traduction: D. Țepeneag. Éditions Univers, collection « Méridiens ». WALTER SCOTT: *Mireasa din Lammermoor* (La fiancée de Lammermoor), traduction: Anda Teodorescu. Éditions Eminescu. GABOR THURZÖ: *Sfîntul* (Le saint), traduction: Silvia Kerim. Éditions Univers.

LIVRES EN HONGROIS

TAMAS DEAK: *Boldgo Verseny* (Essais). Éditions Kriterion. JANÓS KEMÉNY: *Apollo megtérése* (Le retour d'Apollon). Éditions Kriterion. ISTVÁN KOVÁCS: *Igaszág nekünk a celönéletirás* (Souvenirs d'un ouvrier). Éditions Kriterion. ALADAR LASZLOFFY: *Papirrepülö* (Cocotte en papier). Éditions Kriterion. FERENC PAPP: *A Reszeg Vador* (Le garde forestier). Éditions Kriterion. ZOLTAN SINKO: *Lik a Légben* (Trou dans le ciel). Éditions Dacia. MARIA TOTH: *Szerep* (Rôle). Éditions Kriterion. A signaler également le volume de reportages sur le village contemporain *Bövizii Patakok Mentén*. signés par GYÖRGY BEKE, ARPÁD FARKAS, SANDOR FODOR, GYÖRGY KOVÁCS. Éditions Kriterion.

LIVRES EN ALLEMAND

HEINRICH MANN: *Der Untertan* (Le Sujet). Éditions Kriterion, collection « Bibliothèque de l'écolier ». FRIEDRICH SCHILLER: *Die Räuber. Kabale und Liebe. Don Carlos. Wilhelm Tell* (Les brigands. Intrigue et amour. Don Carlos. Guillaume Tell). t. I—II. Éditions Kriterion. ANNELIESE SUCHANEK: *Schmetterlingshochzeit* (Noces des papillons). Éditions Kriterion. A signaler également *Der tapfere Ritter Pfeferkorn und andere siebenbürgische Märchen und Geschichten* (Le brave chevalier Grain de Poivre et autres contes et récits de Transylvanie), recueil d'Anneliese Thudt et Gisela Richter. Couverture de Renate Mildner-Müller. Éditions Kriterion.

LIVRES EN UKRAINIEN

MIKHAÏLO NEBIELEAK: *Kriniți moih Ocei* (Les fontaines de mes yeux). Éditions Kriterion. A signaler également l'anthologie de prose ukrainienne *Nachi vesni* (Nos printemps). Éditions Kriterion.

SOCIOLOGIE, PHILOSOPHIE

C. I. GULIAN: *Antropologie filozofică* (Anthropologie philosophique). Éditions Politiques, collection « Bibliothèque de philosophie et de sociologie ». CONSTANTIN IONESCU: *Omul, societatea, socialismul. Dinamica structurii sociale în România* (L'homme, la société, le socialisme. Dynamique de la structure sociale en Roumanie). Éditions de l'Académie. VALENTINA RADU: *Gîndire concret-operatorie și conținut obiectual* (Pensée concrète-opératoire et contenu de l'objet). Éditions de l'Académie.

TRADUCTIONS

PH. CHOMBART DE LAUWE : *Pentru o sociologie a aspirațiilor* (Pour une sociologie des aspirations), texte établi et traduit par Fred et Rola Mahler. Éditions Dacia. JAN SZCZEPANSKI : *Noțiuni elementare de sociologie* (Notions élémentaires de sociologie), traduction : Nicolae Mareș. Éditions Scientifiques.

HISTOIRE

NICOLAE BĂLCESCU : *Scrieri alese* (Écrits choisis). Édition d'Andrei Rusu avec une préface de Paul Cornea et une chronologie de H. Nestorescu-Bălcești. Éditions Minerva. DAN BERINDEI, TRAIAN MUTAȘCU : *Aspecte militare ale mișcării revoluționare din 1821* (Aspects militaires du mouvement révolutionnaire de 1821). Éditions Militaires. BARBU CÂMPINA : *Scrieri istorice* (Écrits historiques), Ier t. édition parue par les soins de Damaschin Mioc et d'Eugen Stănescu. Avant-propos de M. Berza. Éditions de l'Académie, « Bibliothèque historique » XXXVIII. GHEORGHE EMINESCU : *Napoléon Bonaparte*, t. I—II. Éditions de l'Académie, collection « Histoire et civilisation ». SERGIU COLUMBEANU, RADU VALENTIN : *Lupta pentru supremația mărilor. De la descoperirile geografice la Trafalgar* (La lutte pour la suprématie en mer. Depuis les découvertes géographiques jusqu'à Trafalgar). Éditions Scientifiques. I. LUCIAN, GH. OANCEA, M. ZIMAN : *Republica victorioasă* (La République triomphante). Pages de la chronique des luttes pour la réalisation d'un idéal historique du peuple roumain. Éditions Facla. SOFIA NĂDEJDE — Biographie et anthologie de Victor Vișinescu. Éditions Politiques, série « Évocations ». EUGEN POP : *Chili*. Pages d'une nouvelle histoire. Éditions Politiques.

TRADUCTIONS

V. P. BOROVIČKA : *Din culisele războiului secret* (Dans les coulisses de la guerre secrète), traduction : Monica Dobreș et Alice Toader. Éditions Politiques.

ARTS

EDGAR PAPU : *Între Alpi și marea Nordului* (Entre les Alpes et la mer du Nord). Éditions Meridiane, collection « Bibliothèque d'art. Biographies, mémoires, essais ». HEDY LÖFFLER : *Naples*. Texte: C. D. Zeletin. Présentation graphique : Val Munteanu. Éditions Meridiane.

TRADUCTIONS

DENISE AIMÉE-AZAN : *Patima lui Géricault* (La Passion de Géricault), traduction : Mihai Elin. Éditions Meridiane, collection « Bibliothèque d'art ». PIERRE COURTHION : *Curente și tendințe în arta secolului XX* (L'Art indépendant), traduction : Maria Carpov. Éditions Meridiane. CHARLES DE TOLNAY : *Michel-Ange*, traduction : Constanța Tănăsescu. Éditions Meridiane.

MUSIQUE — PARTITIONS

DUMITRU BUGHICI : *Melodie, ritm, culoare* (Mélodie, rythme, couleur). Concerto pour orchestre. Éditions Musicales. LIVIU GLODEANU : *Zamolxis*. Opéra en cinq tableaux. Livret du compositeur tiré d'une pièce de théâtre de Lucian Blaga. Éditions Musicales.

DICTIONNAIRES

GH. GHIȚĂ, C. FIERĂSCU : *Dicționar de terminologie poetică* (Dictionnaire de terminologie poétique). Éditions Ion Creangă. FLORIN IONESCU : *Dicționar de americanisme* (Dictionnaire d'américanismes). Éditions Scientifiques. ADRIAN MARINO : *Dicționar de idei literare* (Dictionnaire d'idées littéraires), Ier t. A—G. Éditions Eminescu. TEOFIL SIMENSCHY : *Un dicționar al înțelepciunii* (Un dictionnaire de la sagesse), IIIe t. Édition parue par les soins de Mihaïl Grădinaru, Éditions Junimea. A signaler également *Mic dicționar enciclopedic* (Petit dictionnaire encyclopédique), publié par les Éditions Encyclopédiques Roumaines.

NOS COLLABORATEURS

RADU BELIGAN (n. 1920), directeur du Théâtre National « I. L. Caragiale de Bucarest, a créé sur les scènes roumaines de nombreux rôles mémorables dont nous rappelons ceux de Khlechtakhov du *Revizor* de Gogol, Tuzenbach des *Trois sœurs* de Tchekhov, Agamemnon Dandanache d'*Une lettre perdue* de I. L. Caragiale, Rică Venturiano d'*Une nuit orageuse* et le « Candindat » de *Scènes de carnaval* du même Caragiale, Bérenger de *Rhinocéros* et de *Tueur sans gages* d'Eugène Ionesco, George de *Qui a peur de Virginia Woolf?* d'Ed. Albee, ainsi que nombre de personnages des pièces de Mihail Sebastian, Aurel Baranga, Alexandru Mirodan.

HORIA LOVINESCU (n. 1917) docteur ès lettres et philosophie de l'Université de Jassy. Directeur du Théâtre « C. I. Nottara » de Bucarest, il est l'auteur de plusieurs pièces de théâtre, dont: *La lumière d'Ulmi* (1952), *La citadelle anéantie* (1953), *L'auberge du carrefour* (1957), *Les sœurs Boga* (1959), *Fièvres* (1962), *La mort d'un artiste* (1964), *L'homme qui a perdu son humanité* (1965), *Petru Rareş* (1967), *Une famille honorable* (1968), *La quatrième saison* (1969), *Et in Arcadia ego* (1970), *L'homme qui . . .* (1971). Il a également écrit de nombreuses pièces en un acte (*Un hôte à la tombée du soir, L'adolescent, Le paradis, Maria, Nouvelle rencontre, Elena, . . . Dans notre rue aussi, Un fait divers*, etc.).

CAMIL PETRESCU (1894—1957) fut l'un des plus importants écrivains roumains de notre siècle. Prosateur, dramaturge, poète, essayiste, publiciste, il dirigea plusieurs revues (« Săptămîna muncii intelectuale şi artistice », « Cetatea literară », « Teatrul ») et collabora à la revue « Sburătorul » d'Eugen Lovinescu, aux journaux « Facla » et « Rampa » de N.D. Cocea, à la « Cronica » de Tudor Arghezi, à la « Revista Fundaţiilor », etc. Parmi ses œuvres, mentionnons: Poésie — *Vers* (1923), *Transcedentalia* (1932); Prose — *Dernière nuit d'amour, première nuit de guerre* (roman, 1930), *Le lit de Procuste* (roman, 1933), *Nouvelles* (1950), *Un homme parmi des hommes* (roman historique, 3 vol., 1953—1957); Théâtre — *La danse des mauvaises fées* (1918), *Acte vénitien* (1919), *Ames fortes* (1922), *Danton* (1925), *Mioara* (1926), *Mitică Popescu* (1927), *Voilà la femme que j'aime* (1944), *Dona Diana* (1945), *Bălcescu* (1948), *Caragiale à son époque* (1957); Essais et jourmalisme — *Thèses et antithèses* (1933), *Modalité esthétique du théâtre* (1937), *Husserl — une introduction à la phénoménologie* (1938), *Opinions et attitudes* (1962).

VALERIU RÂPEANU (n. 1931), historien et critique littéraire, essayiste, docteur en philologie de l'Université de Bucarest, il est directeur des Editions littéraires « Mihaï Eminescu ». A publié des monographies sur le romancier et dramaturge *George Mihaïl Zamfirescu* (1958) et sur le poète et prosateur classique *Alexandru Vlahuţă* (1964), les volumes d'essais *Nous et ceux qui nous précédèrent* (1966), *Interférences spirituelles* (1970), *Voyageur sur deux continents* (1970), l'anthologie *La dramaturgie roumaine contemporaine* (1968). Plusieurs éditions critiques des classiques roumains (Al. Vlahuţă, Dimitrie Anghel, Panaït Cernea, etc.) ont paru par ses soins.

LUCIAN GIURCHESCU (n. 1930), licencié de l'Institut d'art théâtral et cinématographique de Bucarest, est metteur en scène et directeur du Théâtre de la Comédie de Bucarest. A mis en scène, entre autres, des pièces de Shakespeare (*Les joyeuses commères de Windsor*), Molière (*Le bourgeois gentilhomme*), Marivaux (*Le jeu de l'amour et du hasard*), Tchekhov (*Platonov*), Pirandello (*Henri IV*), Eugène Ionesco (*Rhinocéros, Tueur sans gages*), Bertolt Brecht (*Schweyk dans la deuxième guerre mondiale, Maître Puntila et son valet Matti, Homme pour homme, Mère Courage*) ainsi que des œuvres dramatiques de I. L. Caragiale et Vasile Alecsandri; il a également mis en scène des pièces en R. F. d'Allemagne, en R. D. Allemande, en Finlande, en Israël.

MARGARETA BĂRBUŢĂ, critique de théâtre, est licenciée ès lettres et philosophie de l'Université de Bucarest. En plus de nombreux articles et chroniques dramatiques, a publié les études *La dramaturgie roumaine contemporaine* et *La dramaturgie roumaine 1918-1944*. A traduit des œuvres d'Aldous Huxley, W. S. Maugham, Romain Rolland, Luigi Pirandello, J.—P. Sartre, Léonid Andreiev, G. d'Annunzio

ROMULUS VULCĂNESCU (n. 1914) ethnosociologue et docteur en histoire de l'Université de Bucarest, il est chef de la section d'ethnographie de l'Institut d'ethnographie et de folklore de Bucarest et secrétaire scientifique de la Commission d'anthropologie et d'ethnologie de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie.

A publié les ouvrages *Bref aperçu sur la mythologie roumaine* (1937), *La signification magique de la* «troiţa» (1937), *Le phénomène oral* (étude de sociologie de la culture — 1944), des études sur l'art de l'ornementation populaire (*Caractères apparentés du costume populaire roumain et slovaque* — 1962, *La figure de la main dans l'art ornemental populaire roumain* — 1963, *L'agriculture dans la montagne* — 1968, *Ethnologie juridique* — 1970, *Les masques populaires* — 1970, *La colonne du ciel* — (1972). Dans le domaine de la recherche sur le théâtre folklorique il a publié les études *Gogiu — un spectacle funéraire* et *Le théâtre populaire à masques*; en cours de parution *Le drame rituel roumain, Le pâturage sédentaire, Mythologie roumaine*.

RADU PENCIULESCU (n. 1930). Est licencié de l'Institut d'art théâtral et cinématographique « I. L. Caragiale » de Bucarest, où il détient à l'heure actuelle la chaire de mise en scène. A mis en scène, entre autres, *Le Roi Lear* de Shakespeare, *La danse du sergent Musgrave* de J. Arden, *La maison des cœurs broyés* de Bernard Shaw, *Wojzek* de G. Büchner, *Tango* de Sl. Mrożek, *Le vicaire* de Rolf Hochhuth, *La deuxième brigade de cavalerie* de Vs. Vichnevski ainsi que des pièces de la dramaturgie roumaine, appartenant à Al. Mirodan, Dorel Dorian, V. Em. Galan, et la pièce tirée du roman de Mihaïl Sadoveanu *Le Hachereau*.

VALENTIN SILVESTRU (n. 1924), essayiste et chroniqueur dramatique, prosateur et dramaturge, chef de la rédaction d'art de l'hebdomadaire « România literară », il a publié, entre autres, les volumes de critique dramatique *Le personnage au théâtre* (1966), *La présence du théâtre* (1968), une monographie sur l'acteur *Jules Cazaban* (1964), les volumes de récits satiriques *Une femme implacable* (1955), *Le journal aux pages violettes* (1955), *Le vase aux betteraves* (1965), les notes de voyage *1000 heures en Espagne* (1972) et, en collaboration, une *Histoire du théâtre de marionnettes en Roumanie*.

Abonnez-vous à la
REVUE ROUMAINE
Adressez vos commandes à
ROMPRESFILATELIA
P.O.B. 848—2001
Télex 011631
Bucarest — Roumanie
ou aux firmes suivantes:

R. F. d'ALLEMAGNE	Kubon & Sagner, POB 68, Munich 34; W. E. Saarbach G.m.b.h. 5 Cologne, 1 Postfach 1510
R. D. ALLEMANDE	Deutscher Buch Ex. u. Import — Leninstrasse 16, Leipzig 701
ARGENTINE	Libreria Hachette S. A. Rivadavia 739/43, Buenos Aires
AUTRICHE	Globus-Zeitungen — 1200 Vienne, Höchstädtplatz
BELGIQUE	Du Monde Entier — 5, Place St. Jean, Bruxelles; Agence Messageries de la Presse — Rue du Percil 14—22, Bruxelles; Wander, Mustraat 10, 3000 Louvain
BULGARIE	Hemus — Bd. Rousky 6, Sofia
CANADA	Co-operative Bookshop Ltd., 882, Main Street, Winipeg; International Subscription Agency — Periodics 5090 Papineau, Montréal 34
R. P. de CHINE	Waiwen Shudian, POB 88, Pékin
R. D. P. de CORÉE	Chulphanmul Phenian
CUBA	Cubartimpex Simon Bolivar, Palacio Almado 1, Building 1, La Havane
ESPAGNE	Libereria y Exposicion Buchholz S.A., Avda Calvo Sotelo 3, Apartado 1040, Madrid 4; Libreria Herder, Calle de Malmos 26, Barcelone
ETATS-UNIS	Fam. Book Service, 69, Fifth Avenue South 9, F. New York 10003 N.Y.; Continental Publications 111, South Mermanec Avenue, St. Louis, Missouri 63105; Walter J. Johnsons Inc., 111 Fifth Avenue N. Y. 3, New York; IUB — International University Booksellers Inc., 101, Fifth Avenue, New York 10003; ERSCO Industries Inc., 1, St. Avenue North, 13th St., Birmingham, Alabama 35203; Franklin Square Agency Inc., 545 Cedee Lane — Teanech N. Y. 07666; Maxwell Scientific International Inc., Fairview Park, Elmsford, New York 10523; The Library of Congress, Washington DC 20540; Mc Graw Hill Book Company, 330 West 42nd Street, New York, N. Y. 10036; Stechert and Hafner Inc., 31, East 10th Street. New York, N. Y. 10003
FINLANDE	Akateemien Kirjakuppa — POB 128, Helsinki 10
FRANCE	Hachette — 79, Boulevard Saint-Germain 17, Paris 6e; Nouvelles Messageries de la Presse Parisienne — 111, Rue Réaumur 75, Paris 2e; Agence Littéraire et Artistique Parisienne, 23, Rue Royale, Paris 8e; Office International de Documentation et Librairie, 48, Rue Gay-Lussac, Paris 5e; Dawson-France, 4, Rue du Faubourg Poissonière 75, Paris 10; Club du Livre Technique, 1, Rue de Turbigo, Paris 1; Messageries du livre—Importation — 116, Rue du Bac, Paris 7e; Europériodiques S.A., 72, Bd Semard, 92 Saint Cloud
GRANDE-BRETAGNE	Collet's Holdings Ltd., Denington Estate, London Road, Wellingborough Northans; Abakos, Kent Ltd., 24, Upper Grosvenor Road Tombridge Wells, Kent; Central Books Ltd., 37 Grays Inn Road, London WC 1; Academic Press, Berkeley Square House, Berkeley Square, London W 1; WM Dawson & Sons Ltd., Cannon House, Macklin St., London WC 2; Bailey Suscription Agents Ltd., Warner House, Folkestone, Kent, England; Blackwell Scientific Publications Ltd., 5, Alfred Street, Oxford OX 1,4 HB; Central Books Ltd., 37 Grays Inn Road, London WC 1; Pergamon Press Ltd., Headington Hill Hall Oxford, Oxford 64881; Robert Maxwell & Co., Ltd., 4—5, Fitzroy Square, London W 1
HONGRIE	Kultura, POB 149 — Budapest 62
ISRAËL	Haiflepac Ltd., 11, Arlosoroff Street, Haifa; Lepac Ltd., 15, Rambam Street, Tel Aviv
ITALIE	So-Co. Lib. Ri Export-Import, Piazza Margana 33, Rome; Libreria Commissionaria Sansoni SpA, Via Lamarmora 45, 50121 Firenze, Italia
JAPON	Nauka Ltd., 30—19 Minami-Ikebukuro 2 Chome Toshima-ku, Tokyo
MONGOLIE	Mongolgosknigotorg — Ulan Bator
NORVÈGE	Norsk Bokimport — POB 3267 — Oslo
PAYS-BAS	Swets & Zeitlinger, 487 Keizergracht, Amsterdam C; Antiquariat Junk Waldenstraat 10; Jochen Boekhandel, Pegasus, Leidsestraat 25, Amsterdam; Intertaal Van Baerlesstraat 150, Amsterdam Zuit; Meulenhoff Beuilingstraat 2, Amsterdam C; Martinus Nijhoff, POB 269, Den Haag
POLOGNE	Ruch-ul, Wilcza 46, Varsovie
PORTUGAL	Libreria Buchholz-Lissabona, Avda Liberdade, Libreria Buchholz LDA, Rua Duque de Palmela 4, Lissabona
SUÈDE	D. C. Fritze — Fredgatan 2, Stockholm 16
SUISSE	Pinkus & Cie, Froschaugasse 7, Zürich
TCHÉCOSLOVAQUIE	Artia, Ve Smeckach 30 — Prague I; Slovart AG — Gorkeho 17, Bratislava
UNION SOVIÉTIQUE	Mejdhunarodnaïa Kniga, Moscou — G-200
R. D. du VIETNAM	So Xaut Nhap Bao — Hai Ba trung 32, Hanoi
YOUGOSLAVIE	Jugoslovenska Knjiga, Terazije 2; Forum, 1, Vojvode Misica-Novisad; Prosveta, Terazije 16/1, Belgrade; Libertatea Z. Zrenjanina, 7 Pancevo

43.434

LISEZ DANS NOTRE PROCHAIN NUMÉRO:

TRICENTENAIRE DE DIMITRIE CANTEMIR

ALEXANDRU DUȚU	Dimitrie Cantemir, savant européen
DIMITRIE CANTEMIR	Descriptio Moldaviae ● L'Histoire hiéroglyphique ● La Chronique des temps anciens des Romano-Moldo-Valaques
VIOREL COSMA	L'héritage musical du prince roumain

125 ANS DE LA RÉVOLUTION DE 1848 DANS LES PAYS ROUMAINS

D. PĂCURARIU	Les écrivains et la révolution
AL. HANȚĂ	L'idéologie littéraire de l'époque
GHEORGHE MATEÏ	1848 dans la tradition du mouvement ouvrier
CONSTANTIN ȘERBAN	Echos dans la presse européenne

Vers et prose
de GEO BOGZA, EUGEN JEBELEANU, ADRIAN PĂUNESCU, CAMIL PETRESCU, CEZAR PETRESCU, TITUS POPOVICI